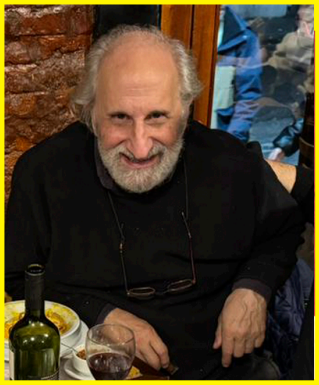
Dimensiones de la presencia

La Pintura y el Discurso de la muerte del arte

Germán Gárgano

Letra Viva

psicoanálisis • arte • cultura



Germán Gárgano (1953), pintor-artista plástico, Lic.en psicología.
Primer Premio Nacional de pintura (2014) y de la Ciudad de Bs. As. (1986), distinguido con la prestigiosa beca que otorga la Fundación Pollock-Krasner (EE.UU.), ha realizado desde 1984 numerosas exposiciones individuales y colectivas. En el exterior ha expuesto principalmente durante más de una década en la destacada CDS Gallery (N. York, EE.UU.). La crítica ha escrito sobre su obra y exposiciones en medios nacionales y extranjeros. Integra entre otras, las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Moderno de Bs. As., Museo Fader (Pcia. de Mendoza), Macro-Castagnino de Rosario (Sta. Fe), Flint Institute of Arts (Michigan, EE.UU.), Museo de la Univ. de Essex (Inglaterra). Un amplio mural cerámico, "Santuario", está instalado en Subterráneos de Bs. As. (Línea "B", est. Pueyrredón) y ha realizado otro mural en colaboración, "Homenaje a Chacho Peñaloza", para la Pcia. de La Rioja. Ha publicado distintos textos y entrevistas sobre arte, psicoanálisis, cultura y realidad, entre los que pueden destacarse "Ecos de la piedra" (Rev. Psyque, Nº 27, 1988), "Duchamp, su excepción" (Revista "Ñ", 2008), "El pintor sin su sombra" (en "Gorriarena, Intimidades de la pintura", Ed. Mundo Nuevo, 2007), "¡Por Dios!" (polémica con León Ferrari, SuplementoRadar, 2005), "Goce estético y Mirada" (en "Lacan y los pintores", EFBA, 2014).
http://gargano4.wixsite.com/gargano

Letra Viva

Av. Coronel Díaz 1837
(1425) Ciudad de Buenos Aires
Tel. (54-11) 4825-9034
info@imagoagenda.com
www.imagoagenda.com

Me importa decir que el arte no existe; ex-siste. No es su hueso situarse simbólicamente a partir de una excepción, a partir de lo que queda excluido opositivamente como no-arte. No es su hueso situarse como una entidad, sino que por el contrario el arte es vacío, en tanto sólo lo realizan las obras. Es la existencia de cada obra la que muestra su vacío, su no existencia como universo.

El autor nos introduce en un recorrido intenso por los interrogantes del arte, la pintura, la función de la mirada, el sujeto, el goce y, por qué no, el estar-en-el-mundo. Un trabajo junto al psicoanálisis, que logra proponer los planteos de una época que se deleita con la muerte de lo impropio. Dimensiones de la presencia es entonces un argumento de interpelación constante a la cultura, a su malestar, la profundización de ese "no todo" está dicho, frente al discurso de la muerte del arte. Y tanto más. En lo fundamental, es la vivencia incómoda, y a la vez lúcida, de lo mejor que el arte y el psicoanálisis pudieran causar.

Este libro fue distinguido con el Premio Accesit "Lucien Freud" 2015 que otorga la Fundación Proyecto al Sur.

ISBN 978-950-649-643-2

DIMENSIONES DE LA PRESENCIA

GERMÁN GÁRGANO

Letra Viva

Germán Gárgano

Dimensiones de la presencia

La Pintura
y el Discurso de la muerte del arte

Letra Viva

Índice

A modo de introducción 11

I. El hueso de la pintura 15
Por lo que nos importa del psicoanálisis . . 16

II. El hacer del pintor 29
Realidad psíquica y ya no visual 31
Acerca de lo representable 35

III. El decir de la pintura
(mirada y cuerpo en su decir) 39

IV. Acerca del nuevo canon 55
El límite en cuestión 60
La novedad de "la vida es arte" 70

V. El olvido del hacer 77

A mis padres por su invalorable amor y a mi hija Laura por "la brecha de sol que desencadena".

[…] después de todo los hombres no sobreviven más que siendo en cada momento tan olvidadizos de todas sus conquistas, me refiero a sus conquistas subjetivas. Por supuesto, a partir del momento que las olvidan, no dejan de seguir estando conquistadas, pero mejor que en cualquier otra parte, donde va a converger el problema son más bien ellos los conquistados por los efectos de esas conquistas. Y al ser conquistados por algo que no se conoce, eso a veces tiene temibles consecuencias, la primera de las cuales es la confusión.

Jacques Lacan (1964)

Posiblemente a esta altura de la historia y de la cultura se puede suponer que está todo dicho; pero hendiendo necesariamente la pluma en la XI Tesis sobre Feuerbach –no se trata (entonces) de interpretar el mundo sino de transformarlo (Marx, 1845)–, se trata de lo que cada uno hace, con el inagotable no-todo dicho del decir en lo que se habla. A eso vino Freud.

Germán Gárgano

A modo de introducción

Como introducción al texto *Dimensiones de la presencia* podría decir que trata de lo que casualmente vi en la entrega del *Premio Accésit "Lucien Freud"* –con el que fue distinguido–, en el folleto de la Asociación Amigos de nuestro Museo de Bellas Artes (donde se anuncian sus cursos y actividades; noviembre, 2015). Por lo que su anuncio excluye, y no habla; por lo que representa de los efectos culturales que lo implican:

"La des-definición del arte hoy"
(dictado por una doctora, miembro de la Academia de Bellas Artes).

"No hay ya tranquila contemplación. El placer estético –basado en la sensación– cede su lugar al placer teórico/investigativo que surge del ver en las obras el reflejo de un mundo líquido, des-definido".

Se supone entonces que hasta antes de "nuestra" post-modernidad estábamos en la contemplación del placer estético sensorial.

Van Gogh, Matisse, Goya, Picasso, y etcéteras infinitos, pintaban cuadros, estaban en la contemplación estética. Y en nuestra época un Lucien Freud sería así, aunque majestuoso, un a-histórico, póstumo, como fue por ejemplo catalogado en cierta oportunidad Yuyo Noé en los 90 (para peor aún, como elogio).

Este copete es de ayer mismo y nada menor; es lo que se profiere aquí y afuera como difusión masiva en dominicales revistas y suplementos culturales, en cursos y seminarios, en facultades de arte y en elaboraciones académicas: el campo de la mirada relegado y desvalorizado como antiguo y mera "contemplación estética visual", superado hoy por la liquidez de una supuesta "entrada irrestricta de la vida en el arte", por trascender el marco y "artear" en la vida misma sin ningún problema –sobre todo "sin ningún problema"–; con la premisa programática de estar ligado a las redes sociales de los medios de comunicación y al placer teorético-investigativo de la academia de doctores. A esto es a lo que se refiere la proclamada pérdida de la autonomía del arte (léase: de las redes y de la crítica; es decir ya no, como siempre se lo entendió, *enraizado* en la subjetividad de su época produciendo un más allá, su especificidad misma, sino –lo cual es muy distinto– identificado ahora masivamente a ella, desapareciendo en ella como nuevo arte su desaparición misma).

No está en cuestión la dignidad o no de las obras fieles al ideario que la cultura postmoderna proclama, sino lo que éste implica "per se" como supuesto momento histórico cultural de la "entrada irrestricta de la vida en el arte", en la que incluso el llamado artista y el espectador habrían alcanzado a ser ellos mismos "obra", que no es para nada lo mismo que prolongar y realizar la obra con su *mirada* activa. En un mundo "líquido", efectivamente, su reflejo en el goce de la seductora liquidez teórica especulativa no tiene frenos.

Una peculiar manera de des-sacralizar el Arte (con mayúsculas) –que a ningún pintor en serio le importa ni le importó nunca un rábano– en función de sacralizar la Idea, el objeto vacío (*ready-made*) y la "vida feliz" del bienestar cultural. Una peculiar manera de confundir la riqueza del concepto de "verdad a medias" por lo que vela y devela del conflicto radical e irreductible que atraviesa la cultura y el sujeto, que nada tiene que ver con el relativismo del todovale y "cada uno tiene su verdad y su gusto", ni con el cinismo de la verdad del consenso y el rating televisivo de las redes. Hacen la historia y la filosofía del arte un día, o un siglo, y al otro día o siglo la declaran fenecida. Juegan solos... pero en ciertos momentos históricos su incidencia cultural se extiende llamativamente. La pintura y las producciones artísticas se defienden muy bien

por sí mismas, pero no se trata de eso en el campo de la cultura, de la filosofía y de la reflexión crítica.

El copete aludido termina señalando la "fuerte presencia internacional del arte latinoamericano que da cuenta de la nueva situación". No extraña ver entonces qué es lo que hegemoniza en las Bienales por "interesantes" que sean (por ejemplo su punto máximo en aquella de las paredes sin obras, vacías, para que los críticos y el público hablen y discutan). Lo "interesante" no es precisamente del orden de lo importante.

Asimismo el título de una de las conferencias de dicho ciclo, "*Arte y placer visual*", correlaciona ambos registros ignorando olímpicamente que si con algo tiene que ver el llamado arte es justamente con el "*más allá del placer*"[1], es decir con lo que –*ni modernos ni postmodernos*–, lo compromete desde siempre con la satisfacción pulsional de la mirada, que no tiene nada que ver con benéficas sensaciones visuales sino –más allá incluso de la sublime belleza de una obra– con lo siniestro y la muerte que la moviliza. Si a algo debiera conducir la "Des-definición" del arte propuesta, es justamente a sacarlo de ese lugar encumbrado del Dios Arte placentero visual de la Estética, y no para encumbrarlo a un nuevo placer, el "teorético-investigativo" o el de la vida misma supuesta como arte.

1. Que refiere, en tensión, al "Más allá del principio de placer" Freud, S. (1920).

I

El hueso de la pintura

El pintor en su hacer repite a lo largo de los tiempos la misma cuestión en lo tocante al hueso de la pintura, que no es el cuadro. Por lo cual vienen a mí aquellas bellas palabras con las que Merleau-Ponty finaliza *El Ojo y el Espíritu*: "... mientras exista el mundo para los pintores éste será para ser pintado y terminará sin haber sido acabado de pintar". Y no porque para Merleau-Ponty el mundo esté para ser visto, *espectáculo mundii*, sino por lo que de él nos retorna en su mirada. No es cosa menor poner en primer plano la función de la mirada toda vez que desde otros campos, cierta filosofía, crítica y sociología del arte, a partir de cambios fenomenológicos y/o estructurales de época, intentan hacer extensivos sus discursos de fin de ciclo al campo de la pintura y del arte con "el arte ha muerto".

Avanzando por sobre su propio hacer cuestionan su especificidad y, en los casos más groseros –hablo de la Institución Arte y de su discurso–, intenta *emplazar*, *solicitar*, una tarea programática de acuerdo con su nuevo canon y axioma: la vida misma como arte. Más que extensión se trata de diseminación, por lo que conlleva de disolución del arte en la vida cotidiana, identificada sin solución de continuidad en nuestros tiempos a los *mass-media* y las llamadas redes sociales. La estetización de la vida misma –ciertamente es una estetización–, cumple así su programa encaminado a la muerte –y en sus versiones más matizadas, ocaso, crepúsculo–, del arte.

Por lo que nos importa del psicoanálisis

Es lo que está en línea también con "licuefacción". Sorprende que este término que introduce la sociología actual por medio de un Bauman, recale también en cierto psicoanálisis que en su afán de buscar significantes nuevos, nada menos que para nombrarse –por lo que el peso de la palabra nos compromete–, lo haga con el significante "feliz", como se dijera elogiosamente, de "Psicoanálisis líquido" (con la carga perniciosa

de "lo actual"); hecho fenomenológico y no acto psicoanalítico.

"*Fort"* pero sin "*da*" y, como dijera Lacan, "valga la expresión, sin *Dasein*". Significante que nada tiene de la rigurosidad de la *incompletud* y de la *inconsistencia* propia del psicoanálisis, del Otro que no existe salvo por su marca, que le "*da"* su fuerza, como para desviarlo en liquidez, alimentando el cinismo y la irrisión del discurso de la gozosa transparencia, tan inusitada como seductora, que se le supone a la sociedad y la cultura de nuestro tiempo.

Porque efectivamente ¿de qué se trata cuando se dice Psicoanálisis para el Siglo xxi, para responder a las urgencias de nuestro tiempo? Ya Freud le había respondido a Bernard Shaw que aunque pasaran trescientos años, tendrían que modificarse sustancialmente las "condiciones de vida", el "*mé phunaï*", el "mejor no haber nacido *así*"[1], que profiere el coro acompañando a Edipo, acompañando al hombre en su extravío, persiguiendo sombras. No dijo Freud "condiciones del porvenir", lo cual nos saca de su nervio, y nos pone en las

1. Lacan señala (*Seminario 3: Las Psicosis*) como errada la traducción "no haber nacido", sin más. Aunque en castellano pareciera que la traducción no es errónea, el sentido es efectivamente "no haber nacido tal", no haber nacido humano.

determinaciones culturalistas, el sociologismo[2], con el que se pretende superar, terminar, como dice Lacan, los "asuntos del logos".

No se trata de que el psicoanálisis ahora, no siendo nuestra época la de la represión sexual victoriana, debiera dar respuesta al tiempo de la desinhibición sexual, suponiendo que el tembladeral, la caída de ideales, causas finales, certezas hacia donde ir o en las cuales vivir, y todas maneras –de elemental entendimiento– de describirla, a partir de un "tengo la impresión de algo nuevo" pudiese postular "un nuevo orden simbólico y real", por el cual no hay Otro sino "semblantes de *a*", "sistema de semblantes de *a*", y un Real disyunto. Y así un psicoanálisis líquido sin envés, la primacía del significante diferida y borrada, la experiencia del inconsciente considerada ya no necesaria para el malestar de la época, cuando es más necesaria que nunca, aunque no

2. "No comparto, dice (Freud), la opinión de mi contemporáneo Bernard Shaw, quien pretende que el hombre sería capaz de algo si le estuviese permitido llegar a la edad de trescientos años. No pienso que esta prolongación de la existencia tuviese la menor ventaja, a menos –dice la traducción– que las *condiciones del porvenir* fueran totalmente transformadas. Vemos aquí el triste carácter de estas traducciones. En alemán, tiene un sentido muy distinto: sería necesario que hubiesen cambiado muchas otras cosas, en la raíz, en la base en *las determinaciones de la vida*". Lacan, J. Conferencia: "Freud en el siglo", 19 de Mayo de 1956 en *Seminario 3: Las Psicosis*, Clase 19. (Las cursivas son mías).

lo vaya a resolver; y no porque el inconsciente perdure para el psicoanálisis, como entidad, eterno, dios, sino que es ruptura que se inscribe en la falta.

Por ningún lado en su obra se ve a Freud dirimiendo en el terreno de una cuestión epocal para fundamentar su práctica, sino por el contrario en el material clínico que no gusta de satisfacerse en meras vivencias y relatos. Que este material clínico nos permita comprender las cuestiones sociales es una muy otra cuestión, inversa incluso, de la que sí se ocupó Freud[3]. Casi nos pone en una situación irrisoria tener que volver a este elemental a-b-c: que las cuestiones que una época permiten alumbrar, y más precisamente las que verdaderamente nos importan, son aquellas que hacen a la cifra secreta del sujeto, aquellas que permanecen, aunque se modifiquen las "condiciones del porvenir".

El pintor lee pintura; con su deseo va a su envés, a que la mirada discrimine lo que es importante en su hacer, lo que *le es* –a él– significante, de lo que no, y despierte su "desplume", su lava volcánica, la metralleta pulsional que lo excede, como a Joyce en su *Finnegans*, donde en:

3. "No he puesto más en duda que los fenómenos religiosos sólo son comprensibles según el modelo de los síntomas neuróticos del individuo". Freud, S. (1938) "Moisés y la religión monoteísta", Advertencia II. *O.C.* T. XXIII. Bs. As. Ed. Amorrortu.

> "La caída [bababadalgharaghtakamminarrronnbronnton…] de uno que fue magnate senilgual en walstrit es descontada temprano en la cama y más tarde en la vida a través de toda la juglaría cristiana"[4].

No se trata de la reminiscencia de lo inmemorial que no ha entrado en la historia del sujeto, evocando vaya a saber qué "fenómenos de cuerpo", qué "sensaciones primeras" que el goce de la palabra evocaría encadenándolas; sino porque es en su deseo donde se sostienen y se encadenan los "toques sueltos del pincel", el de Joyce, como en Freud, que yendo a ese lugar *princeps*, el de la indefensión originaria, ahí donde –como mantiene Lacan *hasta sus últimos días*– "no hay otro trauma de nacimiento que nacer como deseado" de dos que se hablan pero no se escuchan (*Seminario 27*, Lacan, 1980), el trauma de nacer de un Otro deseante y así castrado, por el cual *la pulsión es histórica* o no es nada, para que conlleve una verdad, que lejos de ser predicativa, es la del materialismo histórico significante que nos lleva a poner afuera lo horroroso y siniestro a lo que el deseo joyceano, o de cualquiera que vaya ahí, de ahí en más nos confronta.

Así, un psicoanálisis que a la manera de la juntura de un *parlêtre* corporal, va sin remedo a la

4. Traducción de Salvador Elizondo.

"práctica delirante" en la que se reivindica, orgulloso de sí en su, con sus términos, "escabel guapo", –y no práctica analítica, es decir, no delirio crítico– cortajea a Joyce, lo deja sin *ground*, sin cuerpo marcado; como dice Lacan "sin cubilete": "lo que se quiere es que la estructura esté ausente; lo que se quiere es que el escamoteo que tiene lugar, que es la obra de arte, que el escamoteo no tenga necesidad de cubilete" (...*ou pire*), el hueco de la mano mismo, la mano del pintor marcada por el sgte.; a nivel de meras resonancias epifánicas, mera "literatura" donde cada cual lector puede recalar como más le guste y plazca desde ya –nadie podría decir lo contrario–, inscribiéndose en el relativismo[5] del "todo-vale", paradigma de la época actual con la que así empalma. Entonces, aun, una vez más, otra vez, "encore": "*no-todo*", vale, en el *no-pienso* / *no-soy* que dispara nuestro hacer.

En este punto nodal, desde el que se jugará la división del sujeto, ante ese horror que se le presentifica, y donde tratará de hacer algo con ello; principio de las primeras articulaciones, inconscientes y, como dice Lacan, del conocimiento mismo; fuente del pensamiento mítico, de la filosofía, de la ciencia...; y en el arte, el hueso en el

5. Relativismo que en pos de rescatar lo irrescatable, estas orientaciones ahora ponen bajo el término de "perspectivismo", es decir la perspectiva particular de cada uno para oponerse a la metafísica de la verdad.

que la verdad y el saber sufren juntos sin resolverse. Ahí se pinta.

* * *

Es cierto que las reflexiones más serias, aunque se autodenominen débiles para aliviarse del peso de la verdad, no se contentan con la frivolidad reinante de la Institución Arte que proclama un "Duchamp-revolucionario-del-siglo-XX" (así de seguido), quien preconizara su disolución y la del arte mismo.

Y aunque él mismo advirtiera y hablara del *ready-made* como sólo "una excepción", paradójicamente sucedió todo lo contrario; resonando fuerte en un siglo que ha hecho de la excepción un "estado de excepción" permanente y mortífero, ¡y la Institución está más fuerte que nunca!

Paradojas de la digestión de las supuestas revueltas culturales en la que este sistema –capitalista– es especialista. Muestra una vez más que la "rebelión" no hizo otra cosa que estar en *pendant* con lo que se rebela, sobre todo los seguidores que suelen ser más papistas que el papa.

El llamado "pensamiento débil" (Vattimo) que tiene en este sentido quizás la facultad de no proclamar rebeliones especulares, da lugar sí a la producción del arte no desvalori-

zándolo como fuera de época sino como parte de la misma. ¿Pero es que acaso eso es suficiente? O más bien su corazón, su *kern* (el del arte), su núcleo irreductible, queda así infartado, tocado, ocasado, en fin… debilitado, como el pensamiento que así lo piensa, en "beneficio" de abrir el juego y ubicarlo como una opción entre tantas, cumpliendo así con el canon "democrático" de los puntos de vista relativos que se resolverían por el consenso (Vattimo), es decir el *rating*.

¿Es acaso evitando el fundamento fuerte como se evita la metafísica que la modernidad aún portaba? Postmodernidad efectivamente no tiene por qué ser siempre sinónimo de discurso superficial y banal. Justamente por eso requiere entonces desentramar el fundamento en el que se sostiene y oculta.

Sabemos por el psicoanálisis que no se trata de una causa sustancializada que obraría incluso conspirativamente desde lo oculto como verdad plena, sino que la causa es su falta misma: el agujero. No el de la filosofía nihilista de un pensamiento débil que nos invita a "convivir con *la nada*" y con la estetización de la nada, sino con la *pérdida radical*, la *castración* que nos constituye como sujetos, y nos determina a convivir con nuestras propias *marcas* que movilizan nuestro *deseo*. Y si aquí, desde siempre, tiene su fundamento la obra de arte, no

tendríamos por qué ponerla en tanto tal sobre el tapete sino a los discursos epifenoménicos que se erigen sobre ella.

Pareciera no escucharse hablar con la misma intensidad de la muerte de la música, de la literatura, del teatro, ni de la fotografía desde que la moviola la hiciera correr como cine. Sí de la pintura, ese engaño grotesco, para y desde Platón, desechada por lo que encubre en lo que devela, por lo que conlleva del fracaso de la imagen como totalizante, y peligrosa por falsear la verdad en su inmutabilidad como Idea.

No es privilegio de la pintura por cierto elevar el objeto a la dignidad de la Cosa, sino de la obra de arte, del arte mismo, que así se sitúa sin causa ni explicación alguna. Ubicado por el *ready-made* como peculiar objeto "vacío", límite entre arte y no arte, para así *objetivar* su muerte, entiendo que se eleva sí el objeto, pero a la ¿dignidad? de la Idea, nueva sustancia encubridora.

Sí es privilegio de la pintura abrirlo a la *dimensión del campo escópico*, privilegiar la *función de la mirada*, más allá de toda energética de la expresividad, y por fuera de todo *valor de encanto* estético del ojo voraz, por lo que hablar de su muerte cuando se habla de muerte del arte oculta todo su peso, dimensión y pertinencia.

Es justamente lo que se evita como programa a partir de mediados del siglo xx: que veamos lo que nos mira, y lo que nuestra mirada moviliza. Es lo que nos enseña la experiencia del psicoanálisis y de la vida: que la mirada nos pre-existe, nos muestra –nos hace nuestra– la inermidad y nos reenvía a ella, en los ocelos figurados por doquier, por ejemplo en las alas de una mariposa, y no por ninguna "su" naturaleza, terribles. Es lo que destaca Merleau-Ponty desde su propio campo de reflexión filosófica, dando en la tecla, en la clave, del lugar y función de la pintura en tanto tal, que no es el cuadro, sino que, como dijera Cézanne para señalar su pertinencia, cada tanto es un cuadro. Lugar de la pintura, allí donde siempre las distintas pantallas imagénicas que asume a lo largo de la historia –belleza, ciencia, en sus distintas variantes–, no resultan ser completantes, como nos ilusiona más que cualquier otro el campo de la visión y de la imagen. Allí es donde la pintura fracasa y al mismo tiempo triunfa, en su persistencia productiva con lo que de lo visual no puede cubrir totalmente ese lugar pulsional donde quedamos nadificados, expuestos a ser objeto, mancha, de la mirada del Otro (con mayúscula).

No sólo por el hecho de ver brillar una latita en medio del mar puede decirse: "*ella no me*

ve... ¡pero me mira!"[6]. No se entendería por qué ese brillo me tendría que mirar si no es por la burla que en la ocasión encarna y de la que es objeto el petimetre Lacan, cuestión que él mismo –y no casualmente– registra a renglón seguido: la vergüenza, la desnudez, en la que queda ese pequeñoburgués en el centro de la tormenta, en *el punto de mira* no de la lata sino de los pescadores, ahí donde la pulsión se muestra en su función significante.

De la misma manera cuando Matisse va a Rusia y después de unos años se reencuentra con su cuadro "La Danza" (1910) recién entonces dice verse impactado al ver él *cómo estaba puesta* la materia; al registrar cómo en esos tres simples y grandes planos (verde, azul y bermellón) del cuadro se suceden disrupciones, reflejos, disímiles transparencias, irregularidades que Matisse señala tan enriquecedoras como inquietantes por lo que develan, y que destaca no haber reparado en lo más mínimo cuando los hacía.

---

6. "… una pequeña lata (…) flotaba bajo el sol y Petit-Jean [uno de los pescadores] me dice –¿Ves esa lata? ¿La ves? Pues bien, ¡ella no te ve! (…) Esto le parecía muy gracioso, a mí no tanto (…) Si algún sentido tiene que Petit-Jean me diga que la lata no me ve se debe a que (…) ella me mira (…) y *esto no es una metáfora*". (Las cursivas son mías). Lacan, J. (1964) *Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Clase 8. Buenos Aires. Ed. Paidós. 2004. Errada traducción del original, "Los Fundamentos del Psicoanálisis"; el fundamento no es del orden del concepto.

> "Contrariamente a lo que pensaba mientras la hacía, que sólo las superficies coloreadas independientemente de la materia darían la expresión total de la obra, vi entonces por el contrario que *mi materia tenía su necesidad* y que (…) por el juego del pincel (…) hace de esos colores lisos *superficies vivientes*"[7].

Significativamente cuarenta años después (1949) se le reitera algo similar con un impacto aún mayor, en ocasión de verse filmado en cámara lenta, tal como señala Merleau-Ponty en una carilla imperdible de "Las voces del Silencio". Lacan recupera aquí el punto de su propia experiencia con los pescadores, al subrayar la importancia de que el propio Matisse se haya sentido turbado, confundido hasta la angustia, y que para ninguno de los dos haya resultado algo para "nada gracioso" (Lacan) encontrarse "desnudos"; y para Matisse verse "titubear" en el ir y venir del pincel eterna e indefinidamente sobre la tela antes de colocar lo que en cámara normal veríamos como rápida y decidida pincelada. No es demora de la representación, no es demora de la medida, ni se trata de cálculo. Según sus propias palabras –las de Matisse–, ahí le parece estar ante "*la relación inconsciente*" con su obra:

7. Matisse, H. (2010) *Reflexiones sobre el Arte.* Buenos Aires. Ed. Emecé. (Las cursivas son mías).

"Me he sentido muy incómodo durante la proyección de esta película. Me han atormentado muchas cosas. Es muy indiscreto tener que mostrar tu rostro más íntimo durante el trabajo. Entre el público me he sentido desnudo, como si no llevara pantalones, pero ha sido para mí una lección inolvidable. La cámara lenta me ha trastornado. Qué cosa tan extraña. De pronto resulta posible ver el trabajo de la mano, un hecho plenamente instintivo sorprendido y descompuesto por la cámara. Esta secuencia me ha consternado, durante todo el tiempo me he preguntado: –¿Es bueno para ti que se haga esto? Qué diablos puedo hacer en este momento. Me he sentido sin ningún punto de referencia. No reconocía ni mi mano ni mi tela, y me preguntaba ansioso: –¿Va a detenerse? ¿Va a continuar? ¿Qué dirección va a tomar? Me he quedado estupefacto (...) normalmente cuando dibujo tengo miedo o angustia pero nunca he temido tanto como al ver mi pobre mano marchar a la aventura a cámara lenta como si hubiese dibujado con los ojos cerrados"[8].

¿Quién decide ahí? Más allá de un sujeto dividido, la mano, un cuerpo movilizado por sus marcas, que se inscriben significantes con el poder indeclinable de su hacer.

La pintura es inmensa, no descansa nunca.

8. *Matisse*, film de Didier Baussy, Centre Georges Pompidou, Visual Ediciones, Madrid.

II

El hacer del pintor

Eso es lo que pinta. Esa es la *mancha,* y quizás la *enunciación* que conlleva la **Promesa** de Cézanne –a un año de su muerte–, a su amigo Émile Bernard: "Le debo la verdad en pintura y se la diré"; lo que se pinta en el fondo del ojo es la marca que el pintor introduce en lo real.

No se trata entonces de la "promesa de positividad" (sic) –los recursos secretos, los elementos de liberación nacientes de un futuro esperanzador, lo que "el mundo podría ser", "una visión de futuro"[1]–, de un arte estética, filosófica y políticamente "más afirmativo" que le reclama por ejemplo Badiou al arte contemporáneo; para que no sea así sólo el anuncio de desastres, el eco de las atrocidades y de la disolución de nuestra época (con lo que entiendo se filtra su norte filo-

1. Disertación filmada de A. Badiou "Las condiciones del arte contemporáneo", UNSAM, mayo del 2013.

sófico de la Idea ideológica "comunista" dando consistencia a lo Real). Se trata en cambio sí de la *promesa* cezanniana de que el ojo escriba, instaure su marca, en la naturaleza y en el cuadro[2].

Cézanne, habiendo roto con la intersección plana de la pirámide visual, con el *punto de vista* perspectivo científico que organiza el espacio renacentista, se aparta de todo cálculo y medida. Su famoso "pinto sin retrasos, sin demoras", es eso. Aun cuando mantiene en pie la percepción como cualidad que logra por sí misma alcanzar lo real y el anhelo de una justa percepción de la naturaleza, la supuesta conjunción en "eco perfecto" de ojo y naturaleza, es ya un ojo que introduce al sujeto.

Hacia fines del siglo XIX, contemporáneamente a los primeros textos de Freud, nos dice del:

> "…oficio respetuoso (del pintor) listo para *traducir inconscientemente*, de tan bien como sabe *su lengua*, el texto que *descifra*, los dos textos paralelos, la naturaleza vista, la naturaleza sentida, la que está ahí (…) (mostraba la llanura verde y azul), la que está aquí (…) (se daba una palmada en la frente) que deben amalgamarse, las dos, para durar, para vivir con una vida media humana y media divina, *la vida del arte*, mire usted (…) *la vida de Dios*. El paisaje se refleja, se humaniza, *se piensa en mí*. Yo lo obje-

2. "El cuadro, desde luego, está en mi ojo. Pero estoy en el cuadro". Lacan, J. *Seminario 11. Op. cit*. Clase 8. Lo S en lo R, lo simbólico que hace agujero en lo real.

> tivo, lo proyecto, lo fijo en mi tela (…) El otro día me hablaba usted de Kant. Seguramente voy a farfullar, pero me parece que yo sería la conciencia subjetiva de este paisaje, como mi tela sería su conciencia objetiva. Mi tela, el paisaje, *los dos fuera de mí*, pero uno caótico, huidizo, confuso, sin vida lógica, independiente de toda razón, la otra, permanente, sensible categorizada, participante de la modalidad, del drama de las ideas (…) de su individualidad"[3].

Traducción inconsciente, eco, lengua, cifra, texto que descifra, dos textos, duración, dios y el arte, el "*se* piensa en mí", lo "por fuera de mí"… todo prepara ya la entrada del giro del siglo xx que paradigmáticamente, por ejemplo Bonnard dando otra vuelta de tuerca, explicitará con su: "me subordino al cuadro y no ya a (la conjunción con) la naturaleza".

Realidad psíquica y ya no visual

Eso es lo que vela y devela la pintura (*aletheia*[4]) cuando atravesando nuestros

3. Gasqquet, J. (2009) *Cézanne: Lo que ví y lo que me dijo*. Barcelona. Ed. Gadir. (Las cursivas son mías).
4. "Levantar la cuestión de la *aletheia*, de la revelación **como tal**, no es lo mismo que plantear la cuestión de la verdad. Por esta razón, era inadecuado y engañoso llamar *aletheia*, en el sentido de **apertura**, verdad". "Revelación… **como apertura** de la *presencia*" no entonces como ninguna exacta correspondencia, ni como acabada coherencia. Heidegger, M. (1962) *Tiempo y Ser*. Barcelona. Tecnos. (Las negritas son mías).

fantasmas estos dejan de sostenernos[5], toca lo real imposible, imposible de recubrir con imagen alguna, que abre así a nuestra interrogación. Ninguna verdad metafísica, ninguna verdad en tanto relato sustancializable. De allí que siendo para Platón su enemiga y rival, fuese puesta en el lugar de mera sombra, ilusoria apariencia; la que también Hegel quiso relevar con el ojo autoconciente y la Idea.

También el siglo XX asiste a esta reacción contra la pintura. Cuando por el mismo tiempo en que Freud hiende su pluma en el sujeto cartesiano y abre el horizonte de una nueva racionalidad que le escapa al ponernos en presencia del sujeto del inconsciente, el arte introduce –adelantándose con Cézanne, de la misma manera que se adelantó en el renacimiento respecto de las matemáticas–, un *nuevo espacio* –no homogéneo– en la búsqueda de su construcción y su lugar *abierto al vacío como tal*, desde el fuego pulsional, su dios feroz, que enciende la mirada, distancia su función sosegante, contemplativa, e introduce la visión en la dimensión del deseo: "*Acheronta movebo*"[6].

---

5. "Se empieza a pintar cuando no se hace pie en el mar, no cuando se nada en la orilla". Matisse.
6. Así como el Dante, con la guía de Virgilio Freud (se) introduce su "Interpretación de los Sueños": «Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo» (Si no puedo persuadir a los dioses del cielo, moveré a los de los infiernos, Eneida VII).

Significativamente por la misma época Duchamp, fascinado ante una perfecta hélice de avión, se pregunta para qué después de esto seguir pintando, "seguir haciendo nuevos cézannes" –¿acaso el hombre no se habría encontrado en la misma encrucijada hace cinco mil años ante la invención de la rueda?–. ¿De qué repetición se trata? No de la del cuadro, mucho menos de pintar lo mismo, lo cual ha sido perfectamente refutado por todo el siglo xx, sino de "*la duda* de Cézanne"[7] que no deja a salvo ya el cogito cartesiano sino el bailoteo de su ojo, y lo *inacabado* como fundamento radical de la obra que se soporta en la *incertidumbre* que introduce el lenguaje, que entra así de lleno, y no como concepto, en la pintura. El lenguaje y no la Idea; no la certeza del objeto cosificado que la hipnosis ante la hélice presentifica. Opta aquí por pasar a "*ver las ideas*" para desechar la pintura, que rápidamente calificada de "*retiniana*" lo decepciona porque "*no devuelve ningún pensamiento*

Por si pudiera suponerse una mera evocación poética, en la carta que casi 30 años después en 1927(!) dirige a Werner Achelis, le hace notar que de ninguna manera se puede traducir como "hacer temblar las ciudades de la tierra" (con un utópico efecto liberador), sino que se trata de "remover el mundo subterráneo *para ser oído*. *¿Qué puede encontrar usted de prometeico en esto*?". *Obras completas,* T. IV. Buenos Aires. Ed. Amorrortu. 1979. (Las cursivas son mías). Es decir, ninguna catarsis liberadora.

7. Merleau-Ponty, M. (1945) *La duda de Cézanne*. Barcelona. Ed. Casimiro. 2012.

profundo" –no así para Cézanne, para quien el paisaje "se piensa en mí" ("*se pense en moi*")–.

> "Nunca volví a sentir deseos de pintar, porque cuando voy a un museo no siento esa especie de estupefacción, de asombro o de curiosidad ante un cuadro. Nunca. *Es que me asqueé.* (...) *Creo que la pintura se muere, ¿sabe?* El cuadro se muere al cabo de cuarenta o cincuenta años porque se le va la lozanía. También la escultura se muere. Es una manía mía que nadie acepta, pero me da igual. *Creo que un cuadro al cabo de unos años se muere como el hombre que lo hizo; luego, se llama historia del arte.* Hay una enorme diferencia entre un Monet de hoy que es negro como todo, y un Monet de hace sesenta u ochenta años que cuando fue pintado era brillante"[8].

La presencia de lo impuro que sobrevive

8. Duchamp, M. (1967) *Conversaciones con Pierre Cabanne*. Sin embargo, *en sus comienzos*, mantuvo una relación conflictiva con la pintura, esperando infructuosamente "tener ideas" para pintar(la). Considero relevante que justamente sea Matisse, quien dijera explícitamente que las ideas surgen pintando y no al revés (del mismo modo que Mallarme le dijera a Degas, cuando se lamentaba por no "tener ideas" para seguir escribiendo poesía, que la poesía se hace con palabras), el único con el que no pudo evitar conmocionarse, sentirse afectado, capturado, abismado. "Sobre el color de Matisse –color en el sentido acostumbrado de calidad del color– uno no tiene ningún asidero. Es transparente, tenue tal vez, pero una vez que usted abandona sus cuadros, verá que lo han capturado... Matisse me interesa enormemente". *Art and Decoration*, N. York, 1915.

a los tiempos rechaza, cansa, a este hombre *excepcional*, desencarnado en el objeto, excepción visibilizada, *lo nuevo por siempre*, la eternidad, a costa de la desaparición, de la exclusión de todo vestigio del cuerpo mortal.

Sería un error cualquier disquisición absurda, contraponerle la evidencia de lo que la obra de arte mantiene vivo ante los ojos del mundo, y que nunca puede ser apropiado por la historia del arte por digna que sea: lo que su lozanía renueva cada vez que abre las puertas al Monet mortal que descansa presente en ella.

Acerca de lo representable

Cuando el ojo no puede ya distinguir la diferencia entre un urinario y un urinario (*ready-made*), entre unas Cajas Brillo en un almacén y las "Cajas Brillo" de Warhol, desde que a la diferencia se accede así por la Idea, la establece la Idea, es Idea; y efectivamente *lo que se ve es una idea*. La diferencia arte y realidad, arte y vida, se "resuelve" en la Idea.

Así, las Cajas Brillo se legitiman como obra en tanto "significado encarnado" (A. Danto) *en la obra*, que representa entonces en tanto signifi-

cado, algo para alguien[9]; y no la obra de arte en tanto significante encarnado en el cuerpo, que en tanto significante, representa a un sujeto para otro significante.

En cambio el arte que a Platón le indigestaba en tanto "representación de la representación" –la pintura como sombra de sombra, representación ilusoria de una realidad a su vez representación impropia de la Idea–, es el arte que finalmente desde fines del siglo XIX, volviendo sobre sí mismo, explicita en su hacer, en su producción misma, lo que desde siempre anticipó, lo que desde siempre los pintores mismos han practicado[10]: que no se trata de eso; sino de la "presentación *de la falta*, de representación", que pone así en acto la inquietante y siniestra presencia del vacío. Frente a él, significativamente surge este otro campo que intenta salir de la representación

9. Y a partir de las Cajas Brillo, esta concepción se propone no quedar acotada al arte duchampiano sino resignificar toda obra del presente y del pasado (por ejemplo el arte griego), imitativa o no, como fundada en este paradigma. Aun cuando hace a un lado su "forma imaginativa y sensible" (Hegel), en tanto pura representación de la representación (de la Idea), sigue fiel a una teoría representacional del arte, una teoría cognitivista. *El significado es la Idea misma, en la que se supone resolver, invisibilizándose, la diferencia*.
10. Como indica Malraux (citado por Merleau-Ponty), que no es su fin la representación ha sido una novedad más para el público que para los pintores mismos.

vía la presentación de lo mismo, que sólo la Idea puede entonces establecer como obra (*ready-made*), y por lo tanto conceptual. Se goza así ya no del engaño *representativo* que la ilusión del "*trompe de l'oeil*", que un Vermeer nos ofrece como anzuelo bello del trazo infernal del pintor, ya no de su *presencia* directa como "*coup de l'oeil*" en otro tipo de pinturas de una figuración no ilusionista o "abstractas", sino del engaño ideativo –goce mental por fuera del cuerpo– que el objeto en tanto obra nos ofrece como vacío atemperado sin trazo.

No se trata de oponer como fundamento del arte y de la pintura, la Razón estética o ideales de Belleza versus la sensorialidad perceptiva o el sentimiento expresivo, a los que queda reducido ya sea en su exaltación o desvalorización. Tampoco la recientemente inaugurada Idea como causa y fin, que oponiéndoles un nuevo "campo" otro les declara su muerte histórica. Oposiciones que buscan un fundamento que no pueden darse sino es como concepción. Sin embargo en eso se sigue.

Se trata en cambio del sujeto del inconsciente, de la mirada que *nos devuelve* el paisaje que "se piensa en mí" (Cézanne); y del *valor* del trabajo psíquico que impone un cuerpo movilizado por el deseo. Así es que se abre en el siglo

paralela y sintomáticamente por lo que reprime o forcluye, el discurso filosófico-ideológico del arte que conjuga objeto, imagen e idea (*εἶδος - eidos*), en oposición a mirada, cuerpo y lenguaje.

III

El decir de la pintura

(mirada y cuerpo en su decir)

La pintura es de lenguaje, un decir abierto a lo indecible, no idea o concepto. Un hacer de lenguaje, por su dimensión significante, que compromete mirada y cuerpo. Por el contrario, el lenguaje como concepto obtura toda división subjetiva. No se trata de un lenguaje del arte sino que el arte es de lenguaje. Así como pensamos porque hablamos, el cuadro pintado no es el cuadro pensado; no se trata de un mapa de mi pensamiento.

El hacer del pintor conlleva procesos *inseparables* del mismo orden que el habla y el de la función poética: para decir lo que tiene para decir, "aquello que no existe sino en el olvido de lo que existe"[1], su no dicho para él mismo, su *qué, su marca*. La mirada en pintura habi-

1. Valéry, P. (1935) "Necesidad de la poesía" en: *Teoría Poética y Estética*. Madrid. Ed. Nacional. 2002.

lita –vía regia como en el sueño– a movilizar lo Real. La diferencia con el sueño es que en éste el goce del cuerpo tiene cierto descanso en tanto no interrumpa el dormir. La pintura lo compromete de otra manera, en ella no descansa, aun en aquella que se propone ocultarlo y logra incluso tal espejismo –como lo muestra que a la Gioconda se le haya hecho ese cínico bigotito en su enigmática sonrisa–. Lo convoca y lo pone en juego como agujero –lo real del cuerpo Imaginario entre Imaginario y Real– en su hacer mismo y en la mirada inasible que lo recorre, no como energética, sino como *eco de lo interdicto, del entredicho del decir, en el cuerpo*[2]. Está el cuerpo que tocamos, con el que tropezamos tantas veces como sólo el humano lo hace, no a pesar sino precisamente porque tenemos mente y suponemos conocer; y porque el cuerpo es agujero no sólo su envoltorio, como lo muestran sus orificios, es que se pinta con "el ojo del culo" (Quevedo), no con el ojo de la mente.

2. "… las pulsiones, eso es *el eco en el cuerpo del hecho de que hay un decir*, pero que este decir, para que resuene, para que consuene (…) es preciso que el cuerpo sea sensible a ello. Y que lo es, es un hecho. Esto es porque el cuerpo tiene algunos orificios, de los que el más importante (…) es la oreja, porque no puede cerrarse, porque es a causa de eso que responde en el cuerpo lo que he llamado *la voz*. Lo embarazoso es seguramente que no está sólo la oreja, y que le hace una eminente concurrencia *la mirada*". Lacan, J. *Seminario 23: El sinthome.* Clase 1, 1975. Trad. V. R. Ponte. (Las cursivas son mías).

Los antecedentes de este "*eco*", así como también del "*trazo*", y del arte como "*un verbal a la segunda potencia*" ("un más allá de lo simbólico" pero no sin él, ningún pre-verbal[3]) se encuentran adelantados ya por Merleau-Ponty:

> "Cualidad, luz, color, profundidad [se refiere a la naturaleza] están ahí ante nosotros, están ahí porque despiertan *un eco en nuestro cuerpo*, porque éste los recibe. Este equivalente interno, esta fórmula carnal de su presencia que las cosas suscitan en mí, ¿por qué a su vez no podrían suscitar *un trazado*, también visible, en el que cualquiera otra mirada encontrara los motivos que sostienen su inspección del mundo? Entonces aparece *un visible a la segunda potencia*, esencia carnal o ícono del primero (…) *la mirada, las trazas de la visión de adentro para que las posea…"*[4].

Eco, trazo, mirada –siendo de distinto orden– aún planteados sin la mediación del lenguaje; condición que le dará un giro crucial a la cues-

3. Lacan, J. (1977) *Seminario 24: : L'insu que sait de l'une-bevue s'aile a mourre.* Clase 5. "… creo que su [el del interlocutor de Lacan] preverbal está (…) completamente modelado por lo verbal. Casi diría que es un hiper-verbal. (…) profundamente motivado por el símbolo. Trato de decir que el arte está más allá de lo simbólico. El arte es un saber-hacer, lo simbólico está en el principio del hacer. Creo que hay más verdad en el decir que es el arte que en cualquier bla-bla-bla. *Esto no es decir que eso se haga por cualquier vía*. Y no es preverbal –es un verbal a la segunda potencia". Lacan, J., *Op. cit.*, 1977. (Las cursivas son mías).
4. Merleau-Ponty, M. (1963) *El ojo y el espíritu.* Barcelona. Trotta. 2013. (Las cursivas son mías).

tión: "Pero si el significante es exigido como sintaxis de antes que el sujeto, para el advenimiento de ese sujeto no solamente en tanto que habla sino en lo que dice (…) [en] *su presencia misma al constituirse allí por el significante más que por el cuerpo*, como, después de todo, se podría decir que lo hace en el discurso Maurice Merleau-Ponty mismo, y literalmente" (Merleau-Ponty mismo sujeto del significante)[5].

No hay cuerpo hablante sin cuerpo hablado, movilizado por el deseo y, en tanto hablamos, *en el mismo proceso del hacer del pintor*. Cuerpo hablante de un decir –no siendo sino *en* un decir– que no nos introduce entonces en un puro juego de sonoridades, colores y formas sobre un soporte (Derain, 1905), en un puro revoltijo de colores, valores lumínicos y líneas, por los que se alcanzaría una supuesta juntura, y menos aún una conquista de lo ilimitado.

Sujetos a la misma apertura y al mismo cierre que el arte de la palabra, el pintor se equivoca si le contrapone la pintura como un supuesto otro lenguaje completante más allá del lenguaje. Más allá de las palabras sí pero inmersos de lleno en las huellas del lenguaje. Si no fuera así, no se entendería por qué final-

5. Lacan, J. "Maurice Merleau-Ponty" (1961). Versión española de Carlos Faig. Paréntesis y cursivas mías. Artículo publicado originalmente en *Les Temps Modernes*, N° 184/185, Gallimard, París, 1961, pp. 245-254.

mente Cézanne consideraba –como nosotros la nuestra– que toda su obra estaba "inacabada"; es eso, ninguna gozosa resonancia, lo que lo hacía febrilmente pintar un cuadro después de otro en busca de un acabamiento imposible. Lo que se realiza en "el enigma del cuerpo que la pintura justifica" (Merleau-Ponty), es su inacabamiento, el misterio del lenguaje que el mismo lenguaje ha originado, su Mr. Hyde: la Cosa a la que no se llega[6], interiormente excluida, que está y opera *en el corazón de los significantes* y no en un misterioso vaya a saber qué lugar. Ningún sentido oculto que se devele en un "detrás" o en un "profundo", la pintura es penetración, perfora y hace agujero, en el propio pintor y en el espectador. La interrogación en la que nos introduce no es ninguna pregunta que pueda ser respondida. Ninguna pregunta por el significado de las cosas, menos aún de los cuadros o del arte mismo, sino la del mismo lenguaje, al bordear el agujero que nos constituye.

* * *

6. "*das Ding*" (la Cosa en su "muda realidad" [que de pronto se *presenta* –¿alucinatoriamente?– *Dingvorstellung*], encarnada en "die *Sache*" –*Sachvorstellung*–, representación-cosa inconsciente, estrechamente ligada a los objetos de la pulsión, que ya Freud diferenció de su representación ideativa en la palabra –*Wortvorstellung*).

El cuerpo entra por la mirada, no por la imagen. No por ninguna imagen artística por la que la pintura se distinguiría de la música y la literatura, quedando así disuelta en el conglomerado de las actualmente llamadas "artes visuales".

No radica, como de pronto se postula, en un hacer imágenes con arte; no es la clave aun cuando efectivamente el cuadro conlleve y constituya una imagen. Y aun cuando se apele al término "arte" para así jerarquizar la imagen. Porque de esa manera efectivamente se la jerarquiza, cuando de lo que se trata es del *arte de atravesarla, de ir más allá de la imagen*. A César lo que es del César y a Dios lo que es Dios: el cuadro da "***a la mirada*** *las trazas de la visión de adentro* para que las posea, y ***a la visión*** lo que la tapiza interiormente, o sea *la textura imaginaria de lo real*"[7].

Así, repetición mediante, "*la pintura es a propósito de la pintura",* no es tautología, es otra cosa; no es la desdefinición líquida del arte en la que queda disuelta; sino la *indicación* del más allá de su hacer mismo, que no se resuelve en el *atrapapalabras* del nombre resuelto en el nombre.

La mirada no es del orden de lo visual retiniano, de la imagen, ni de la comunicación –ni del arte de comunicar, ni del comunicar con

7. Merleau-Ponty, lo destacado es mío.

arte–. Impensable, es también imprevisible; *no se puede*, literalmente, *pre-ver* lo que *desencadena* el acto soberano de la materia sobre una superficie; lo que *da a ver*, en principio y fundamentalmente para el propio pintor, impele, muestra, no explica, no charla; golpea en el propio cuerpo, y es ahí cuando y donde encarna.

Que el "pintor aporte su cuerpo" (P. Valéry), como señala en sus primeras líneas de *El ojo y el espíritu* Merleau-Ponty –para quien el cuerpo está más cerca de la obra de arte que de lo físico, y es así la obra de arte la que "*lo justifica*"– no significa que se trate entonces de un manojo de nervios, músculos y funciones, tampoco de ninguna potencia energética espiritual, sino del ojo en perpetuo e imperceptible movimiento, interrogando y escandiendo la mirada del mundo que lo inunda al nacer. Las cosas (die "*Sache*") nos volverían locos si el lenguaje no le hubiera dado al ojo ese espíritu de búsqueda, de *discernimiento significante* (la "paranoia crítica" de Dalí) por el que el humano caza su presa. Se lanza su mirada, huye, escapa por la ventana de sus ojos, para recalar aquí, allá, construyendo su propio punto de vista, su propio equilibrio siempre inestable que el humano necesita sí o sí, más allá de lo que ninguna "forma simbólica" (la perspectiva renacentista por ejemplo) puede satisfacer.

En este punto de vista propio, en la miríada de puntos de la superficie del cuadro, así como

también de la realidad, de "la realidad que emana del decir" (Lacan), y también del fondo del ojo, como vislumbró ya Leonardo con precisión, se enlaza y testimonia de su presencia, nuestra mirada. Encarnada en la mariposa en la que se soñó Chuang Tzu[8], las máscaras de Goya, de Ensor, la cortina/velo con el que Parrhasius engaña a Zeuxis, el cuadro dado vuelta en *Las Meninas*, la mancha-calavera de Holbein…, interroga así el fundamento oscuro de nuestro deseo, lo insoportable puesto así a ser mirado.

> "El artista pone su cuerpo, retrocede, coloca y quita algo, se comporta con todo su ser como si fuera un ojo y se convierte completamente en un órgano que se ajusta, se *deforma*, busca el punto, el único que pertenece a la obra profundamente buscada –que *no es siempre lo que se busca*"[9].

La mirada que no es así el ojo constreñido al órgano en su función perceptiva, recorre

---

8. Chuang Tzu soñó que era una mariposa y se preguntó al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa, o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre, cf. "El sueño de Chuang Tzu", en Borges, J. L. y Bioy Casares, A. *Cuentos breves y extraordinarios*. (No se trata de "despertar" y decir "fue un sueño", sino de la interrogación por la que –humanos, no mariposas– seguimos soñando al despertar).
9. Valéry, P. (1942) "Mauvages pensées et autres". (Las cursivas son mías). Citado por Merleau-Ponty, M. (1964) *Signos*. Barcelona. Ed. Seix Barral, p. 291.

el cuerpo. Lejos de ser del orden de la mera emoción, de la mera expresividad sensible, va más allá. A ningún lugar infinito, espiritualizado o metafísico, otra dimensión totalizante. Recorre nuestro ser de lenguaje, nuestro ser hablante, que Lacan reformulara con toda pertinencia como *hablante-ser*, "*parlêtre*", por el cual el habla cuestiona el ser, que ya no podrá encontrarse como ninguna unidad, a no ser en tanto pensado.

Siguiendo la distinción de Husserl, no "*Körper*", cuerpo físico, medible, cartesiano, que nos enteriza, ratificado por la imagen especular que nos totaliza como individuos; sino "*Leib*", cuerpo propio, vivido, no especular, para nosotros en el punto donde lo inasible, su inasibilidad, se siente. La pintura es visceral. Lo que experimenta el cuerpo, su resonancia quiasmática "*Leibkörper*" (la corporalidad de lo corpóreo), es el golpe en el plexo, incluso los "trasudores y calor", "ataque de escalofrío", "efervescencia e irritación", que refiriera ya Platón en el *Fedro* ante un objeto de belleza; o el conocido hoy como "Síndrome de Sthendal", ese estado corporal ante la obra de arte –para nada estético–, a partir de lo que experimentara, y que dejara por escrito, ante la Santa Croce en 1817: vértigo, palpitaciones, confusión, temblor. La función de la mirada en el cuadro nos fragmenta, nos compele al abismo y la inestabilidad.

El propio Valéry, interrogándose poéticamente como él sabía hacerlo, alejado de todo espiritualismo y humanismo, ya hablaba por los años 30 de un Cuarto Cuerpo, *Cuerpo Real,* esa *sombra* con el que trataría de resolver de una vez el problema que lo implica y que no agotan "sus" tres cuerpos: 1) el que vemos, que nos pertenece menos de lo que le pertenecemos; 2) el que ven los otros, el que nosotros vemos de los otros, *el del espejo*, que nada sabe de sus órganos, de su "interior"; y 3) el que posee unidad en nuestro pensamiento, después de ser despedazado por la ciencia, "indescifrables textos etruscos", criptograma histológico y anatomofisiológico. Ninguno de ellos orilla las preguntas que nos acosan en la penumbra de nuestros pensamientos y de nuestra existencia. En ese momento –quizás el cuervo de Poe o el tordo de Eliot[10] presentes en Valéry–, la "*Voz de lo Absurdo añadió*: *(...) no puedo brindarle a estas preguntas una sombra de sentido salvo*

10. "Otros ecos habitan el jardín. ¿Seguiremos? De prisa dijo el pájaro, encontradlos, / (…) / el pájaro llamó, en respuesta a / *la música no oída* oculta entre los arbustos. / Y *la mirada del ojo sin ser vista* cruzaba, pues las rosas / tenían el aspecto de *flores que son miradas*. / (…) / Anda, anda, anda, dijo el pájaro;… la especie humana / no puede soportar mucha realidad". Eliot, T. S. "Burnt Norton. Los Cuatro Cuartetos". (Las cursivas son mías). "Volverás no morirás..." (Oráculo de Delfos). Otros ecos..., la coma ausente del poeta, un sujeto en suspenso: flores, que son miradas / flores que son, miradas.

suponiendo, sin admitirlo, alguna Inexistencia, cuya manera de encarnación es mi Cuarto Cuerpo"[11].

Esa Inexistencia que Valéry pone con mayúsculas, seguramente para diferenciarla de una mera (in)existencia imaginaria, es la que nosotros denominamos ex-sistencia (ex: por fuera, en la que al mismo tiempo estamos involucrados, extraño y familiar, núcleo ominoso, siniestro). Este *Cuerpo Real* que Valéry denomina Imaginario –también con mayúsculas en tanto "suposición inadmisible"–, no refiere al "Maestro Espejo" del Tratado de Leonardo, a ninguna imagen especular en *su intento ordenador*, pacificante, ni al pensamiento unificante, que ya había reclamado insuficientes; justamente porque fracasan. "*Cuerpo Real*, indivisible del medio desconocido e incognoscible (...) De ese medio *inconcebible* mi *Cuarto Cuerpo* no se distingue"[12].

> "*… lejos que tengamos algo que, de algún modo, semeje un adentro y un afuera; es en tanto que, si puede decírsele, el ojo articula una cualidad –hace mención* a la luz propia, de Valéry[13]*–, diríamos*

11. Valéry, P. (2010) *De Poe a Mallarmé-Ensayos de Poética y Estética*. Buenos Aires. Ed. Cuenco de Plata, p. 152 y ss.
12. *Ibíd.* (Las cursivas son mías).
13. Paul Valéry hablaba de las fosforescencias, propiamente hablando los fosfenos, las *manchas luminosas* que se producen al restregarse el ojo, al estimular la retina o la corteza visual, ubicando ahí el "viéndose verse" entonces mancha, luz propia, objeto pulsional de deseo y no ninguna captura representacional especulativa del "verme a mí mismo viendo(me)".

visionaria, que el ojo ve. Esto no es tan estúpido. Es un cierto modo [de la misma manera que ya señalamos a propósito de Cézanne y su "percepción"] *de sumergir al sujeto en el mundo*"[14].

Si el cuerpo hace obstáculo, la gran pintura –que, hay que decirlo, existe– es así el cuerpo que, realizado, ha podido darse a ver en el lenguaje; cuando el cuadro ha llegado a transitar esa vereda, como lo intuye todo pintor, lo demás merodea. El *ready-made* es sin cuerpo, huye del cuerpo; objeto purificado, mapa, proyecto sin marca, una excepción que no admite repetición, salvo la vacua tautología.

* * *

La pintura siempre se ha encontrado en un lugar disruptivo. Aun desde el "saber" y de la "belleza"[15], nunca ha dejado de producir desde

14. Lacan, J. (1968-69) *Seminario 16: De un Otro al otro.* Clase 18, 30/04/1969. (Lo destacado es mío). Buenos Aires, Paidós, 2010. "Un cierto modo…", por lo que aún en Valéry no conlleva el ser sujetos de lenguaje en el sentido psicoanalítico del término.

15. La pintura alcanza su lugar como "arte liberal" al matematizarse con la perspectiva científica (Alberti) en Italia, y que Durero lleva a los países del Norte, aunque no logrando del todo su cometido debido a que "su humanidad nórdica no pudo renunciar a sí misma; no logró entregarse por entero a la belleza y armonía meridionales (Italia); esto, este trágico *sino* hace que sea tan grande" (Worringer). Que "la pintura es cosa mentale" (Leonardo) responde así a una construcción cultural y simbólica, a la necesidad de

ese lugar oscuro que lleva como marca desde las cavernas. Por eso es la que más promete, y la que siempre fracasa para los que ansían que nos devuelva una totalidad acabada, el dominio de la visión, una eternidad inmutable. La pintura no puede dejar de llevarnos al encuentro de esos ocelos, no porque se parezcan a nuestros ojos, sino porque ellos habitan siniestramente en el fondo del ojo: nuestros ojos se parecen a ellos. Ahí retorna todo pintor mientras engaña y se engaña también a sí mismo haciendo sus cuadros, para poder juntar fuerzas y no quedar atrapado en el espanto, con los distintos disfraces y máscaras con los que da caza a su mirada. Ese es el fondo de la cosa, el fondo del ojo al que nunca tenemos acceso, un lugar imposible pero que opera, terrible, en el sujeto. Es muy doloroso, dice Freud, el *sacrificio* que el hombre ha debido seguramente hacer con la renuncia al incesto[16]. Ese es el lugar que la cultura intenta

---

darle un lugar que ya no sea el de un mero oficio sino de una participación intelectual (que no excluye la fantasía). Es luego el neoclasicismo (y en su versión degradada, el adocenamiento académico), y también desde un paradigma radicalmente otro, en la postmodernidad el arte conceptual, los que mantienen y universalizan la condición *sine qua non* de la primacía de la idea y del concepto, que antecede, regula y organiza todo hacer.

16. "… dolorosa renuncia de lo pulsional (…) el más doloroso de los sacrificios". Freud, S. "Moisés y la religión monoteísta". Parte II: Renuncia de lo pulsional. *Obras completas.* T. XXIII. Buenos Aires. Ed. Amorrortu. 1979.

siempre aplacar, el resto de un malestar irreductible que la belleza ante el umbral del enigma y del infierno intenta reconfortar.

"¡Todo está hecho, todo está hecho…!" vociferaba Duchamp, y sin embargo no, "no-todo" está siempre por hacerse; a ese lugar retorna Miguel Ángel cuando dice:

> "Aquí me ha traído el tan alabado Arte del que yo tanto entendía…
> Yo apago la llama de mi vida si no muero pronto"[17].

Y después de hacer hablar al mármol en el "acabado" Moisés ("–¡Ahora ve y habla!"), esclavo al fin él mismo de su materia –y de los encargos papales–, se deja hablar por la muerte en la desnuda piedra de sus "Esclavos" y la inconclusa "Pietá Rondandini". "Soy un pellejo… mi rostro *ha forma di spavento*, un cuadro del horror"[18], un colgajo… el que decide incrustar veinte años después en el centro de su Juicio Final.

¿Es esto acaso mera expresión de sentimientos a los que habría cedido la Idea y la representación, renunciando a verse en su pureza reconfortante y cristalina? ¿Es acaso esto lo que el pensamiento postmoderno acusa como agotada búsqueda de una verdad metafísica que debería

17. Hocke, Rene (1961) *El Manierismo en el Arte Europeo*. Madrid. Ed. Guadarrama, pp. 111-112.
18. *Ibíd*.

caer? *Eso no progresa*. El arte, SU historia, no es la de progresión de fines, no separa pasados y presentes en función de una línea de fuerza tendiente a fines, sino que es "la única que se *sustrae* a la inevitabilidad del progreso"[19] y a sus exigencias culturales. *Eso regresa*, retorna al encuentro imposible, y no a dar a ver ideales alentadores futuros (Badiou) o ideales cínicos presentes (postmodernidad).

19. Argan, G. (1969) *Crítica de Arte.* Buenos Aires. Rosenberg-Rita editores. 1984 (La Nuova Italia, 1969).

IV

Acerca del nuevo canon

Duchamp dice reveladoramente, en una entrevista dos años antes de su muerte, de su mingitorio (emplazado en 1917): "–Eso fue una *excepción*"[1]. Para él en el arte –en el mundo y también en la vida– todo está ya hecho. Por lo tanto ese objeto, obra a secas, *excepción*, puesto por fuera del campo del arte, cumpliría la función de sitiar el arte, para darlo por resuelto, para conjurarlo en un objeto-idea, la Idea como obra ella misma, una "*obra que no es obra de arte*". Puesto ahí en tanto diferencia para borrar toda diferencia; un absoluto que se retoma décadas después como paradigma de la supuesta muerte del arte.

En dicha entrevista (1966), alertado por ser

1. Entrevista filmada para la televisión belga por J. Antoine en 1966 y publicada por primera vez en *The Art Newspaper* vol. IV, Nº 27, abril 1993. (Las cursivas son mías).

retomado como arte –les tiré con un urinario y me devuelven con la palabra arte–, advierte contra el facilismo repetitivo del *ready-made*: "*–No lo hagan más, lleva al facilismo*", por lo cual desaconseja toda escuela y "*recomendaría que se restringiera la producción...*". Sin embargo, como dijimos, sucedió todo lo contrario. En los años 60 se reintroduce este objeto límite como Nuevo Arte, conceptual, filosófico, por encima y por fuera de todo arte conocido y por conocer; excepcional, se hace ahora él mismo un todo-arte, se hace regla.

Así, el arte mismo pasa a existir entonces como concepto; no ya porque la idea sea un referente a representar[2] y así un objeto más, sino porque desde esta perspectiva los objetos desaparecen *en* la Idea, en su encuentro con "*la idea como idea"*. Se trata de un "después del fin del arte" en el que la tautología cobra todo su valor en el "*Arte como Idea / como Idea*" por la cual "*el arte es, de hecho, la definición del arte*" (Kossuth)[3].

2. "El contenido del arte es la Idea y su forma es la configuración imaginativa y sensible de la misma". Hegel, G.W.F. *Estética*.
3. Kossuth, Joseph (1969) *El arte después de la filosofía*. El *ready-made* (también denominado "*objet trouvé*", objeto encontrado en su dimensión de "ya hecho") devenido Arte Idea se da a ver (el "ver las ideas" de Duchamp), como *puro signo congelado* que remite a sí mismo (*Causa sui,* el Dios spinoziano), sin abrir a ningún enigma ni más allá que nos interroga, como no ser a nivel ideativo.

"Las *tautologías* tienen su significado último en *traer a la conciencia* la línea divisoria entre lo concebible y lo inconcebible, entre lo decible y lo indecible"[4]. Así, la conciencia del *límite soslaya su experiencia*, la del "*hay* de lo indecible" (Lacan, subrayado mío) y el conceptual se mantiene en la posibilidad infinita de pensar la Idea. Al mismo tiempo, a partir del "todo-hecho", ya no podría hacerse otra cosa que presentificarlo incansablemente y vivir la vida misma, toda vida jugando a ser concepto, ideándola como arte[5].

¿El arte ha muerto? Parafraseando a Lacan con respecto al "Dios ha muerto", podemos decir en cambio que la fórmula es: *el Arte* –uno de los nombres de Dios– *es inconsciente.* Y no aquí por lo que en él se juega imaginaria y simbólicamente del lugar de los pensamientos inconscientes, sino fundamentalmente por el lugar de esa función radicalmente excluida que se *in-corpora*, y da *cuerpo* en la obra a lo indecible en su decir. Ahí cae el dios Arte verdaderamente.

Desde el urinario mismo como excepción que

4. Inboden, Grundun (1981) *Joseph Kossuth: Bedeutung von Bedeutung, Texte und Dokumentation.* Staatsgalerie Stuttgart. (Las cursivas son mías).
5. Nada cambia en este punto que hace al fundamento, que posteriormente el arte conceptual salga de su pureza autorreflexiva y, a mediados de los 70, se plantee comprometido conceptualmente con su contexto histórico-social ("el artista antropólogo") y, que luego incluso se proponga como construcción misma de dicho contexto.

reclama la muerte del arte (1917), así como también *posteriormente en los 60* al retornar el *ready-made* como "excepción" y ubicarse en el centro de la escena como paradigma del arte, se sigue dando vuelta la cara a su núcleo imposible. Allí donde Freud escribe la pulsión que lo bordea y convoca a su deseo, se supone en cambio abordar lo imposible como Idea, el vacío como Idea, y la Idea como obra ella misma. Tautológica repetición de lo mismo para oscurecer la repetición de la diferencia.

No es casual que justamente sea el cuerpo en la obra de arte –la mirada misma que lo recorre–, lo que la postmodernidad *nunca nombra* y siempre excluye de su discurso, en función de otro "cuerpo", teórico y filosófico, y del "placer teórico/investigativo". Es llamativo que cuando se refiere a la mirada lo haga tan sólo en el plano de lo visual, y absurdamente como del orden del placer contemplativo, con una capacidad de negación y rechazo que asombra.

Me importa decir que el arte no existe; ex-siste. No es su hueso situarse simbólicamente a partir de una excepción, a partir de lo que queda excluido opositivamente como no-arte. No es su hueso situarse como una entidad, sino que por el contrario el arte es vacío, en tanto sólo lo realizan las obras. Es la existencia de cada obra la que muestra su vacío, su no existencia como universo.

Lo interdicto, el límite imposible de franquear, el hueso del arte como imposible radical, es lo intolerable que supuesto resolverse simbólicamente como "Dios Arte" por la filosofía del arte y la estética tradicionales, ahora se supone resolver con el concepto del "Arte-Idea" que, con su consigna "el Arte ha muerto", retoma cínicamente para su provecho el Dios ha muerto de Nietzsche.

Se presenta entonces como caída de un lugar sagrado y exclusivo en el que no el propio hacer y su saber, sino el saber de la filosofía, la estética y la crítica tradicionales lo habían puesto. Ahora, suponiéndole haber alcanzado todo lo que tenía que saber de sí mismo, suponiéndole haber agotado todas sus posibilidades a lo largo de la historia, se decide darlo con todos los honores por realizado en la Idea y "democratizarlo" en el arte-vida cotidiana de los *mass-media*.

Supone su historia como un decurso progresivo de adquisiciones y adecuaciones a los cambios de época, y no como retroacción que crea sus propias anticipaciones. Tal retroacción impide suponer con tanta simpleza, o torpeza, que el llamado arte bien podría ahora dejar de existir dado que antes del renacimiento no existía porque no existía su concepto. No es el concepto el que da existencia a un determinado hacer.

Si "*para adecuarlo al nuevo mundo de hoy los*

jóvenes deben *cambiar el arte*"[6] y no se pintara ningún cuadro más, todo el pasado sería un monumento fosilizado, que caería como un castillo de naipes, hecho polvo, al olvido; las obras del pasado no viven por sí mismas, eternizadas, fuera del tiempo, en su magnificencia, y menos aún para darnos una lección estética. Por el contrario, "crean de antemano todas las otras" (Merleau-Ponty), y al mismo tiempo las del presente siguen iluminando las del pasado. Y si hacen seguir pintando es por la grandeza con que han quedado inconclusas, abiertas, y mueven el deseo de ir ahí.

El límite en cuestión

La excepción es lo que funda la regla. Una *necesaria* exclusión-inclusiva[7], que Agamben

6. Kossuth, J. (1995). "Entrevista de Cristina Ros", en *Actual*, Diario de Mallorca. (Las cursivas son mías).
7. "Mientras el *ejemplo* es una inclusión exclusiva (el *ejemplo* es excluido del conjunto al que se refiere en la medida en que pertenece a él), la *excepción* es incluida mediante su exclusión (…) algo es dividido, excluido y rechazado al fondo y, precisamente a través de esa exclusión, *se incluye como fundamento*". G. Agamben, *Elementos para una teoría de la potencia destituyente*. En cambio *das Ding* (exclusión-inclusiva) no es del orden del ejemplo ni de la excepción, sino que "se trata de ese interior (radicalmente) excluido (…) de este modo excluido en el interior" Lacan, J. (1959-60) *Seminario 7: La ética del psicoanálisis.* Buenos Aires. Paidós, p. 89 y 126; un interior *sin posibilidad de inclusión*.

con respecto a la organización político-social occidental, ubica en el "*sacer*", lugar sagrado, freudianamente "santo y maldito" a la vez, al que eran destinados ciertos reos por el derecho romano[8], que así lo funda retroactivamente, por fuera del derecho humano y del derecho divino. No el límite sino la excepción al límite es lo que funda el derecho, la ley; lo cual nos deja *expuestos* a que en algún momento irrumpa y sea ella misma, *excepción soberana*, la que rija, y todo humano sea potencialmente *sacer*, nadie. Este lugar atemporal y extraterritorial donde se es *nadie*, es lo que parece haberse generalizado en el siglo XX, encontrándonos verdaderamente en un mundo donde el *estado de excepción* **es**, *es* regla, allí donde el derecho está suspendido (*iustitium, ius stat*).

Su paradigma criminal: los campos de concen-

8. Dichos reos *sacer* compartían un doble status paradójico: eran *insacrificables (a los dioses)* PERO cualquier ciudadano podía *darles muerte* donde los encontrara *sin cometer homicidio* y sin ser condenado por ello. Y en Freud ("Moisés y la religión monoteísta". Parte II: Renuncia pulsional): "… lo sagrado no es, originalmente, sino la perpetuada voluntad del protopadre. Con ello quedaría aclarada también la hasta ahora inexplicable ambivalencia de los términos que expresan la noción de lo sacro. Trátase de la misma ambivalencia que domina, en general, la relación con el padre. Sacer no sólo significa «sagrado», «santificado», sino también algo que sólo atinamos a traducir por «abyecto», «execrable» (por ej. en *auri sacra fames* –"Hambre execrable de oro". Virgilio, Eneida)". Ver también "El sentido antitético de los términos"... Freud, S. (1910).

tración. La ley allí es el estado de incertidumbre y arbitrariedad permanente, de indefinición, en el que la excepción pasó a ser efectivamente un estado de excepción. En nuestra época esto se expande microscópicamente en cotidianeidades que sin tal grado de radicalidad[9], forman también parte de la experiencia trágica de la vida. Actualmente, la situación de los inmigrantes como lugar "nadie", adquiere en cambio inusitados grados de terribilidad y retorno de los "campos", ahora de refugiados. Asimismo el avasallante avance de la tecnología informática genera el campo virtual –y a la vez real– de las redes sociales, respecto del cual la legislación queda (como Aquiles con la tortuga) siempre retrasada, y el sujeto nuevamente a la intemperie, expuesto a ser nadie –*sacer*–, a merced del llamado goce del Otro. El "arte actual", su discurso, lo supone ser él mismo esa *virtualidad real sin ley*; la *nuda* vida, la vida misma en su indeterminación e inmediatez. Un supuesto

9. Hoy mismo un pasajero puede estar aislado en un aeropuerto en una sala, incomunicado, despojado de su documentación y privado de abogado. La palabra médica, un verdadero atolladero en la tierra de nadie entre el coma y la muerte: "Estos pacientes con muerte cerebral, *ya muertos, murieron posteriormente* en 24 horas"; "Los estudios prueban lo inevitable de la muerte somática luego de la muerte cerebral". Lugar *sacer* es también el de reclusos y condenados sometidos a experimentos científicos. Agamben, G. *Homo Sacer*.

continuum imaginario-real resuelto en la Idea y el concepto.

¿Qué pasa con el anuncio, la *decisión soberana* de tantas muertes, muerte del arte, muerte de la pintura, muerte del hacer, qué sucede con esta "ley viviente" que *decide* sobre tantas muertes, en un siglo donde su anuncio debiera causar escozor a más de uno? Qué sucede con un "después del fin del arte" que efectivamente identificado –como él se propone– con la época, se disuelve en ella dándola a ver ideativamente *sin* más allá; ese "más allá" que sigue produciendo más que nunca hasta nuestros días, y al que el "Todo Vale" decide ubicar conceptualmente como perteneciente a una fenecida Edad del Arte.

Se sacraliza la vida y al mismo tiempo se la desubjetiva. Repetición, repetición y repetición: cincuenta años de repetición-de-lo-mismo no es mera moda, sino un verdadero estado de las cosas. Una crisis duradera.

El canon contemporáneo se ha apropiado perversamente del "*Todo*-vale" banalizándolo en tanto regla, justamente cuando el "*no-todo" vale* es el campo del hacer del arte y del pintor. Si una obra perdura como obra de arte es porque todo vale como punto de partida en su hacer, pero nunca como punto de llegada, en tanto se registra y se lee lo que de nuestra incompletud se muestra en ella. El canon post-moderno, tal como

lo define uno de sus profetas, Arthur Danto por caso, es que ya no se trata de lo que hacía, como él mismo dice, su maestro el crítico Clement Greenberg –más allá de su lugar como "gurú del arte" abstracto que en este punto no viene al caso–, quien asistía a los talleres y de espalda a la obra, se daba vuelta repentinamente a los efectos de registrar el golpe al ojo, *la presencia del trazo*. Ahora se trata de que, *siempre que implique su borramiento*, lo decidido por el llamado artista, vale "per se" –sea una pincelada, colgar una tenaza o dejar la pared blanca.

La excepción (*ex-capere*: estar afuera) se juega a traerla acá, el "*Todo-Vale*" es ahora regla y conclusión: "una obra no es buena ni mala, es decisión". Impostura de una decisión ritualizada, lo que decide es el no conflicto, decide la fijeza de la tautología que borra la irrupción disruptiva del *no-todo*; decide dejar afuera lo indecidible, el titubeo, la incertidumbre, la duda del ojo que inaugura Cézanne, el "ver el límite" –no las ideas– que la pintura pone en juego por su cuenta y riesgo. Los que no acepten esta Ley de leyes, van entonces al pabellón de "los históricos". Todo se puede proponer como obra, siempre que borre *escribir* la diferencia, y así *idearla*. Duchamp con el *ready-made* largó la excepción a rodar. En algún clavo pegó.

Freud, atravesando en diagonal el siglo, escribió en ese lugar límite su trazo magis-

tral: el fundamento de la pulsión ("*Trieb*" y no "*Instintik*"), "concepto límite entre lo somático y lo psíquico", nuestra necesaria mitología como él mismo la denominó, "ser mítico, grandioso en su indeterminación" que para él no era ningún mito y que Lacan precisara, como dijimos anteriormente, "*eco de un decir en el cuerpo*". Y más adelante, su concepto de pulsión de muerte (1923).

Nuestro siglo es manierista y barroco, se pliega infinitamente sobre sí mismo, ocultándose y desocultándose; y se desgrana. Las causas o razones con las que se lo quisieron explicar volaron en pedazos con el siglo. ¿La diagonal lo organiza? En ese nivel le dejamos a la historia del arte que diferencie la diagonal barroca de la horizontal y vertical renacentista, cosa que sabe hacer muy bien, o para que la entienda como su prolongación, ya que en definitiva son rectas. En cambio, en perspectiva oblicua nosotros mismos, inmersos en ella, cuando en su prolongación –como entrevió Desargues (1591-1661)– ellas hacen bucle, nudo en un punto del infinito, es decir agujero[10], presente, aun cuando velado, en todo arte que se precie de tal. Introduciéndonos por él en nuestro campo –el del sujeto en tanto tal, el del pintor, el del psicoanálisis–, ex-céntricos, la diagonal que nos interesa

10. Lacan, J. *Seminario 22: R.S.I.* Clase 9, 8 de Abril, 1975. Los nudos son agujero, marca de agujero, le hacen agujeros al espacio –no son atadura.

y que el siglo xx explicita y convoca, lo *atraviesa*; el espacio va al encuentro de su verdad, su dificultad, el cuerpo; va al grano, al agujero no al punto de fuga, para *escribir* el límite: en el grano de la voz, de la mancha y del trazo, allí donde inaudible e invisible se localiza la pulsión. Todo cae allí… y renace. Es necesario *este* renacimiento. La pintura no es tanto hacer visible lo invisible como dijera Klee, sino en su *dar a ver*, sostener esa invisibilidad.

De aquí huyen hoy espantados. Hay motivos, por supuesto, más que considerables. Cézanne en respuesta a la verdad en pintura, sólo –y tanto– atinó a una promesa y a cerrar ambas manos en un puño. Quizás haya sido el mejor *ready-made* de la pulsión. ¿Algún "pensamiento profundo" podrá realizarlo? Ni los esclavos tuvieron tal grado de cosificación, de *zoe*, de nuda vida. Ellos no eran *homos sacer*, no eran zombies, muertos en vida. Hacían. Y tenían su Amo. Quizás las diferencias de clases hoy hayan dado lugar a algo peor: la desaparición del sujeto, del radical conflicto que lo atraviesa, de su deseo, de su angustia ahora ofrecida a la vidriera del mercado…, a la pantalla de la televisión, cabales expresiones del "todo vale", y de la fragilidad de los límites.

Por algo Foucault, que rastreó con microscopio estas cuestiones, sitúa en nuestro siglo –"después de milenios"– este viraje hacia la "animalización

del hombre". Y Lacan: "Sostengo que ningún sentido de la historia fundado en las premisas hegeliano-marxistas, es capaz de dar cuenta de este resurgimiento (…) del drama del nazismo (…) de las formas más monstruosas y *pretendidamente superadas* del holocausto"[11]. Sin Freud dar cuenta de estas cuestiones no habría sido posible. Es su siglo, sin duda. Lenguaje, pulsión, deseo.

* * *

Desde su mortífera e incesante repetición en los años 20, "todo está hecho", Duchamp se lanzó sin retorno al lugar de la excepción. "Todo hecho": las nuevas generaciones lo repiten a diario. En otros siglos también lo decían, puede rastrearse, tampoco esto es nuevo. Pero en el nuestro… mingitorio, pala, bicicleta, perchero, mi vida misma toda hecha. *Ready-made*. Se acabó. "–¿Se acabó?", preguntó en los 60 el incipiente "mundo del arte". ¡Pero si recién empieza!… y sigue.

¿Y su silencio? En palabras de su amigo Joseph Beuys: "un silencio sobrevalorado". Jugando a poder entrar y ser tomado por lo absoluto del lenguaje, identificado al lenguaje mismo, su silencio no habla (–No es el silencio de Bergman –dijo Beuys. –Vi todas las películas de Bergman

11. Lacan, J. *Seminario 11. Op. cit.* Cap. 20, pág. 282. (Las cursivas son mías).

y no es eso). Suponiendo que la excepción de la presencia paradigmática de su urinario borra toda diferencia, la ubica en la Idea, de ahí en más, silencio, todo está resuelto. Beuys concluye: "Pero no se resolvió absolutamente nada. Su silencio es ausencia de lenguaje, se quedó sin lenguaje, ausencia absoluta de lenguaje"[12]. Su silencio deja lugar a toda la parafernalia actual sobre el vacío, que no es el vacío constituyente de una producción, sino lo vacuo, el girar en el vacío, triste o cínicamente, como mal de muerte. Como dijera Lacan "*Sileo no es taceo*". Y cuando trabaja y produce obra, su Gran Vidrio, *Etant donnés*, y otras, son ahí paradigmas de cómo el objeto conceptual atempera la pulsión.

Esta cultura lo hizo paradigma de sacar el cuerpo, la mirada activa, y el lenguaje que nos pone frente al misterio irreductible de la obra de arte, para en cambio llevarla al lugar de la Pura Idea. No se trata entonces de ninguna "revolución del siglo XX", sino –con el "Estado duradero de excepción" que atraviesa la sociedad mortíferamente a partir de la Gran Guerra (1914-1918)– del posicionamiento en un intento sereno de resolver el infierno con el concepto, la filosofía y la Idea, que el "mundo feliz" de la sociedad del espectáculo promueve, mientras el arte que va al grano, sin necesidad de revoluciones extraterritoriales, transita por otro lado, aun las muy buenas

12. Entrevista con Bonito Oliva (1981).

obras conceptuales y perfomances que rompen ese velo más allá del encanto ideativo.

Al mismo tiempo aparece como el paradigma de una decisión *sin riesgo* que funda la repetición tautológica; de la impostura del "todo vale" como vacua decisión ya decidida. Y paradigma también de la indiferenciación vida-arte. No se puede ser las dos cosas, viviente y obra, a la vez. Ahí no se puede no perder realmente algo definitivo: la vida o la razón. Se está loco o se es un desquicio humano. Ahí no se puede hablar ni se puede jugar al ajedrez sino es como parodia. Más que el triunfo de la vida es la vida no atravesando sino rehuyendo todo límite y erigiéndose como brillo ilimitado. No patea el tablero, no quiere o no puede, se preserva.

Como decía Beuys: "Creen que están por encima de la realidad pero están por debajo". Beuys, contrariamente a la muerte y disolución del arte, con su concepto de "*arte ampliado"* involucra al sujeto y su hacer, extendiendo el arte a la vida pero –revolucionando su herencia duchampiana–, en tanto *trabajo transformador*; implica a todas las fuerzas productivas culturales, sociales, económicas y políticas de la sociedad. Su "todo hombre es artista" es eso, depositario de una fuerza creativa que como valor está en las antípodas de "lo ya hecho" y del "ya se hizo todo" –y lo "ya hecho" no por la mano sino objeto industrial, cuestión nada menor.

No es casual entonces que justamente del trípode conceptual Duchamp-Warhol-Beuys, sea éste último el relegado por el llamado "mundo del arte", y en cambio Duchamp-Warhol, casi como un todo uno, su emblema.

La novedad de "la vida es arte"

Si como dijo el poeta, porque la vida no alcanza está el arte, porque el arte no alcanza está la vida[13]. El arte es vida pero no la cubre; la vida no se "agota" en arte. La pretensión de ser obra y seguir vivo, de ser obra y a la vez poder contarlo es vanidosa y palabrera. Cuando se es todo obra, se está *realmente* y no imaginariamente, identificado como objeto. Los que van ahí corren el riesgo de agotar su arte.

El que llega ahí, como en esos versos de la Ajmátova, "está loco o muere de tristeza" o como Antígona, va a enterrarse viva a la Roca viviente.

Eso le pasó a Adelaida Gigli, ceramista, cuando en un rincón de Italia, esculpida ella misma por el Alzheimer y sus dos hijos desaparecidos, no hizo más cerámica y fue ella misma, su cuerpo,

13. *Bíos* (vida culturalizada, politizada) no *Zoe* (vida reproductiva, biologizada). De la misma manera que en la paradoja de Zenón, la tortuga que tampoco alcanza la meta muestra la constitución humana misma, el "*mé phunai*", la sombra, el extravío.

el cacharro. Pasó a ser, como se dijera en cierta ocasión agudamente, toda-memoria viviente pero a costa de haber perdido su memoria. También lo fue Van Gogh cuando se corta la oreja. Esos son *ready-mades*, y no puestas en escena, en todo caso.

Las perfomances en relación al cuerpo (*body-art*, *happenings*, etc.)[14], cada tanto vueltas a re-editar y objeto de textos teórico-investigativos y artículos dominicales, puestas en escena sociológicas, proclaman su revolución en relación a las llamadas "artes plásticas o visuales" porque éstas tendrían sólo en cuenta cuestiones "técnicas", "arti-ficcionales", sin traspasar el cuadro como objeto; estas obras se proponen como no-arte, como integración arte-vida, eventos que "sencillamente ocurren"[15] en los que, de la misma manera que en las Cajas Brillo ya mencionadas, lo que se busca es disolver la diferencia con la cotidianeidad siendo la tautológica cotidianeidad

14. Al respecto, la paradigmática banalización de "poner el cuerpo" en la perfomance "Ritmo 0" (M. Abramovic, 1974), ante navajas y pistolas con balas para suponerse vida misma alcanzada por su Nirvana mental ilimitado.
15. "Arte que no puede ser arte" y "La educación del No-artista". Allan Krapow (1927-2006). En "Clean" (1995), dos *performers* limpiaban un patio, ya impoluto, mientras otros dos limpiaban paralelamente el hall, conectados mediante walkie-talkies. En la mesa redonda final del artista y sus participantes, Kaprow dijo que "limpiar es sólo desplazar la suciedad de una parte a otra". Y añadió: "He aprendido mucho de vuestras historias; quizá haya algo de zen (sic) en ellas: la expresión personal".

misma. No es lo mismo una obra sobre el aburrimiento que una obra aburrida.

La hiancia originaria es irreductible. La superficie no es lo superficial. Punto y línea sobre el plano (Kandinsky); allí donde por el punto la línea hace trazo, corporiza, se trata del atravesamiento, por el cual el plano genera superficie.

Me permito introducir aquí algo de distinto orden, del teatro, el teatro del gran Tadeus Kantor por ejemplo, y su obra –ya que se habla de terminar con el arte, y que efectivamente se dirige a salir del teatro representacional, del actor de carácter, representativo– "¡Qué revienten los artistas!", para ver aquí una "puesta en escena" que sí traspasa la cuarta pared, *como toda buena pintura*, y no por eso necesita suponer ser la vida misma; vida misma que no contenta con ser ella, se supone "es-zénica", zen estetizado.

La cultura del espectáculo puede jugar a rescatar o poner en escena la expulsión que el sistema ha realizado, la marginalidad, degradación y muerte a la que destina a las nuevas generaciones, de la que la primera guerra es su execrable paradigma originario, ese lugar que luego se lamenta como "juventud perdida", o se vitupera e insulta como "juventud perdida". Puede poner ahí a un chico consumido por el "paco" como obra de arte en una galería, centro cultural o museo, que lo legitima y "le da su lugar"… como objeto. No estamos lejos de ello;

ya se lo hizo –como corresponde al protocolo científico–, con un perro y palomas muertas en Colombia (2007), lo que no merece mayores comentarios, ni sobreactuaciones morales, sino por lo que viene al caso.

Cuando Warhol rescató de la calle a Basquiat (1960-1988) y fue su mentor, podría pertenecer todavía al paradigma moderno de los valores e ideales "humanistas". Sabemos que terminó consumido y muerto en el sótano de una galería que lo puso a fabricar obras a troche y moche, y ya menores, para el "mundo del arte". Faltó poco para que Basquiat, de personaje "mítico" de la modernidad, hubiera sido expuesto, vivo o muerto, él mismo como *ready-made*, "hecho obra: objeto cosificado" por el llamado "mundo del arte"; o que él mismo se terminara de sumar a ello. No lo "salvaron" los supuestos valores o ideales sociales, culturales, sino quizás su rabiosa mano insistente hasta donde pudo, a sabiendas o no, mientras continuó haciendo cuadros, murales, grafitis, lo que fuese pero obra, movida por la indestructibilidad del deseo como condición del sujeto. Puede vérselo así, en un documental con la típica apariencia warholiana, pero sin embargo como si algo resistiera en él, en sus dientes apretados, masticando su rabia, apretando los dientes en su silencio y en sus pocas palabras murmurantes, tan radicalmente distinto

del silencio inerte, freezado, de Warhol, o de su ecolálico y bufonesco "no sé".

El duchampiano contemporáneo sigue vivo en un continuum arte-vida encubridor: no pueden ni quieren dejar el protagonismo; no desaparecen en la obra, sino que en el "ya está todo hecho... *lo he hecho Yo"* (Duchamp).

La Academia, el academicismo, en otras épocas y ahora, también ignora al sujeto en función de otras reglas, técnicas. Y por cierto, no es algo mejor. Pero por más oficial que fuere, no llegó a constituir nunca lo que hoy se denomina "mundo del arte", "*artworld"* en tanto discurso filosófico (A. Danto). El arte no hace mundo, concepciones del mundo, es *otra cosa;* no es (in)mundo, es *al* mundo. Quizás la excepción tenía que aparecer como *estado de excepción duradero*, que política y socialmente se prolonga bajo otras formas después de la Segunda Guerra, para que hubiera "mundo del arte" y "mundo de todo", sin sujeto.

Y para que en el nuevo "centro del arte" desplazado a mediados del siglo XX de Europa a EE. UU., de pronto se reactivara la corriente más antigua y profunda que lo funda principios del siglo XVII, la *cultura puritana radical* –que persiste como núcleo social y cultural, verdadera roca viva, hasta la actualidad–, cuando la primera generación (Escuela de N. York, expresionismo abstracto) –formada

en la pintura europea de preguerra, y con importantes precedentes en el arte latinoamericano–, que produce el conocido viraje de la pintura de EE. UU., es sin embargo considerada vieja de un plumazo por el "realismo capitalista" del pop warholiano –sin precedentes en el "Viejo Mundo"–, emblema de lo Nuevo, y precursor del discurso del fin del arte[16].

Este *puritanismo de lo nuevo* enclavado en la cultura, esta *santidad de lo nuevo* que ha hecho suyo como lo más propio a este hombre *excepcional,* es viejo. Históricamente viene de lejos cuando poniéndose a la cabeza a sangre y fuego, no sólo por sobre la colonización española sino por sobre las otras congregaciones protestantes anglosajonas[17] –con una violencia sin límites, incluso contra ellas–, ninguna de las cuales querían novedades: traían el Viejo Mundo como modelo civilizatorio; mientras tal luteranismo radical, el calvinismo, en cambio lo execraba como decrépito y decadente, teniendo aquí su Tierra Prometida, su "erial de Dios", considerándose americanos por anticipado, desde siempre dueños de ella y sus habitantes de toda especie, desde que

16. "… la importancia de la experiencia visual siempre fue el factor decisivo. Con el arte *pop*, todo esto cambió". Duchamp, entrevista citada (1966).
17. Cuáqueros, Menonitas, Luteranos, Amish, Shakers y otras.

su mesías John Whintrop embarcaba hacia el Nuevo Mundo vociferando y haciendo flamear sus sermones de destrucción inexorable y *desaparición de todo nombre*[18].

18. "Gracias a los puritanos ninguna otra civilización ha estado tan obsesionada por la idea de la novedad radical como la americana (…) era para los americanos lo que la antigüedad para los europeos: signo de integridad, de una relación especial con la historia. Se convirtió en una idea mítica. Y eso sólo fue posible porque los puritanos la defendieron con tal fuerza y convicción que impregnó la independencia americana (…) hasta la actualidad. Es la raíz de la "*excepcionalidad*", la creencia o la asunción, de que América (del Norte) es un caso único, distinta a cualquier otra sociedad existente en cualquier otro lugar, tanto en el presente como en el pasado… Su novedad no era meramente una *moda*… –algo que ellos denostaban–, sino la *profunda novedad*…". Hughes, Robert (1997) *Visiones de América*. Ed. Galaxia Gutenberg. (Lo destacado es mío).

V

El olvido del hacer

Que exista sociedad del espectáculo es dar a ver una vidriera infinita y gozosa de imágenes, en las que ni la mirada del mundo ni la nuestra es provocada. Así parece haber salido a pasear el arte estetizando la vida como nuevo arte despulsionado, centrado en el concepto y el objeto cosificado.

No quiere decir que así lo sea siempre –*las obras son siempre de a una* y exceden los discursos sean estos los que fueren. Se trata del *discurso* que las fundamenta que en desmedro del hacer –y del verdadero desecho, que no es el objeto congelado a la eternidad de lo-mismo–, tiene como paradigma justamente lo ya-hecho (*ready-made*). El lenguaje mismo y la experiencia nos enseña que todo hacer, no sólo el del arte, es: *sacrum facere,* sacrificio, en ningún sentido romántico sacrificial sino porque nos pone ante nuestra

pérdida originaria. El hacer en nuestra cultura parece encaminarse hacia su olvido en función de un hacer que da a ver tan sólo el vanidoso y ostensible espectáculo de lo que se tiene. Trabajo no es dar lo que se tiene, sino dar lo que no se tiene.

Si la pintura sigue pintando, aunque puedan cambiar sus manifestaciones y soportes, es por ser el lugar privilegiado donde el sujeto pone a producir y trabajar su mirada en busca de su reencuentro imposible. Se ve cuán distante es este lugar, *función y campo de la mirada en pintura,* del lugar retiniano desde el que se la habla para establecer su muerte.

No hay muerte ni ocaso de la obra de arte en tanto tal, sino de aquellos discursos sobre ella que ignoran, desconocen, el propio e incómodo discurso que la pintura misma constituye de por sí, en su decurso, en su devenir de obra en obra a lo largo de la historia, esa "historicidad sorda" (Merleau-Ponty), que ejerce así su propia crítica de arte. La obra no es un otro lenguaje, ni hay lenguajes de esto o aquello por fuera del lenguaje en el que estamos inmersos. La obra es efecto, y obra su discurso en acto: permanece desconocido y nada tiene que ver con lo que se habla de ella cuando frente a ella –incluidos los artistas y los pintores– se lo hace desde el discurso universitario del saber, y no cuando el crítico, el artista, el filósofo (que en Merleau-Ponty tiene uno de sus altos exponentes) desean –porque de eso se trata,

no de conciencia– ubicarse como el pintor en su hacer, en el cuadro mismo. Cuando son capaces de –como bien dijo Heidegger ya en 1956 ("Serenidad")– *desaparecer* su persona en la obra, y ubicarse en los sonidos y las pinceladas mismas. Ahí cae la metafísica y con ello "nos cae" sí la obra de arte, como producto, como objeto viviente.

Siempre que hubo obra de arte es porque en ese instante la metafísica cayó. Ni la metafísica ni las leyes generales en el campo del arte han producido obra alguna. Es la obra de arte y concretamente la pintura, anticipándose, desde mediados del siglo XIX con la renuncia a todo "*punto de vista*" y subordinándose a ella misma, la que le da su golpe de muerte. Su lápida podría ser lo que Picasso bien dijera ante los bisontes de Altamira: "No hemos aprendido nada", ante esos bisontes que corren invisibles, hechos mirada salvaje en cualquier cuadro, violento o no, que se precie de tal. En realidad la pintura siempre estuvo, y permanece aún, a pesar del cuadro, "anticipándose" a sí misma. Lo que quedan entonces no son –como se proclama– nichos de modernidad perimidos, póstumos, porque se pinte un cuadro, sino nichos de habladurías desfondadas.

El arte no es privativo efectivamente de la obra de arte propiamente dicha. Siempre he pensado que hay *función arte* si así pudiera

llamarse, en distintos campos que nada tienen que ver con él.

Cuando se pone a funcionar ese ¡"Vaya qué ojo"! con el que Cézanne se refirió a Monet, las cosas pasan a ser "otra cosa", rozan nuestras marcas, aunque luego se subsuman por ejemplo en un texto o un dibujo científico al que de pronto pertenecen. Siempre me ha asombrado por ejemplo el texto de Freud sobre el Moisés de Miguel Ángel, o textos de Panofsky, tan sólo como ejemplo que repentinamente me vienen a la mente, y no por su costado literario, sino por la articulación que se pone en juego en ellos que nos hacen ir más allá, y también más allá del campo de investigación que en este caso se proponen; hay algo allí que muchas veces me ha llevado a decirme que son obras de arte en sí mismas, aun cuando son textos de sentido interpretativo. Ahí es donde podemos decir que interpretaciones como éstas valen la pena desde el vamos: ni verdaderas ni falsas, justas; por el arraigo con que *suenan,* la verdad que conllevan, que no es precisamente del orden de la belleza estetizante; quizás sean las que de tanto en tanto, y con la pertinencia que corresponda, sucedan también en un análisis, transferencia mediante. Al mismo tiempo Freud mismo se ha preguntado en ocasiones si lo suyo no era un delirio, y su mujer algo ha dicho de no entenderlo y que pensaría lo peor si no fuera porque creía en la

peculiaridad de su trabajo. Es decir por lo que se trasmite de su arraigo, del suelo, de la tierra y del misterio del que provienen y que trasmiten. Sentido y sin-sentido, sonoridad y sentido.

También así lo podemos experimentar en distintos objetos "interesados", intencionalmente realizados para cumplir un amplio abanico de funciones extra-artísticas, utilitarias, de distinto orden (sociales, religiosas, comunicacionales, utensilios, etc.) como estamos habituados a ver. También en aquellos *desinteresados, no intencionalmente* realizados (acaso un baile ocasional que uno refiere al instante por su peculiaridad como "obra de arte") que por qué no, "para que no se pierda en el recuerdo", como uno tantas veces lamenta, puede quedar como marca en la cultura por medio de un registro fílmico subido a las redes. Y aquí sí entonces el arte trasciende especificidades autónomas y se enlaza con la vida, autolegitimándose, sin necesidad de buscarla controvertidamente en la cosificación y conceptualización del objeto.

Vida que conlleva la muerte, la segunda muerte, simbólica, que para el inconsciente que no sabe de ella pero sí sabe del cuerpo mortificado, cuenta como corte y castración, inscribiéndose como *bíos*, vida cualificada y culturalizada, la única tomada en cuenta por los griegos, no la *zoe,* vida reproductiva, como señala Agamben, excluida de la polis y hasta de los textos (no utili-

zaban este término salvo en contadas ocasiones). Pero basta que un "pensamiento profundo" lo decida para que cualquier *zoe* reproducida pase a ser un soberano *ready-made*. Y si no recordemos aquella soporífera filmación (Warhol) de aquel hombre ocho horas durmiendo para ver sujeto y obra en verdadero estado de coma vegetativo; aquel ver girar hipnóticamente una rueda, o el montaje de la escena de una partida de ajedrez (Duchamp) pero sin incluir –porque socavaría su propio programa– la partida misma del juego con sus "pasos de baile" como posible obra de arte. Queda sí el protagonismo narcisista de haber tenido "la idea" y hacerla brillar en el "mundo del arte". Todo es vida, todo es arte, pero el poncho no aparece, el sujeto queda perdido, desdibujado en el mundo de los objetos-idea. Es, en otro contexto, el reclamo de Shklovski en ese maravilloso texto: *¡Devolved la pelota al juego!* Pelota y fundamento fuerte, no metafísico; no otro que el arraigo en el desamparo y la inermidad radical que se pone en juego en todo arte y obra que se precie de tal, y en toda vida, aun en el "mero" y necesario vivir la vida del ser ahí en su falta.

La ilusión de un *continuum* arte-vida, del arte como "*modus vivendi*… convertir mi vida misma en una obra de arte"[1], devela el fundamento *fuerte* de su discurso: la ilusión del absoluto en esa vida misma estetizada, mass-media, copia,

1. Duchamp, entrevista citada (1966).

repetición de lo mismo. Justamente la repetición gozosa –leitmotiv del mundo del arte– da testimonio de su imposibilidad. Se repite hasta el hartazgo como en el síntoma, ahora sacado a pasear a la calle como "nueva" obra de arte. Verdadero síntoma de época, de toda una época del *avasallamiento-emplazamiento* de la técnica, que, como dijera Heidegger, no es mera técnica sino devenir de un posicionamiento del pensar (que desde Platón se ubicaría en la metafísica de la verdad), que la posmodernidad encarna con su discurso posthistórico del individuo transparente, sin *semblant*, resuelto en la Idea, desde que "… *el Arte existe conceptualmente porque el hombre sólo existe conceptualmente"* (Kossuth), rechazando así al sujeto en su división y "*el lazo entre dos*" de la obra y el artista, donde no hay adecuación, ni garantía simbólica, sino inestabilidad, sin certezas.

Y al mismo tiempo, con el Arte es el significante Arte (Kossuth), reintroduce en lo que sirve para su provecho, a Spinoza con su Dios es el significante Dios, un significante que no hace agujero, que se resuelve en el significante mismo y ocupa lo real como sustancia infinita y eterna. Así, el deseo spinoziano como esencia del hombre, apaciguado en un *simbólico universal*, es en nuestra época un *deseo Intellectualis*, un deseo sereno, sin agujero, sin cosa-en-si inabordable.

Y su nunca por Spinoza mejor expresado "no se sabe lo que puede un cuerpo", al presentarlo alcanzado en la idea de Dios, como *potencia vital cuerpo-mente*, el vitalismo spinoziano –de tanta raigambre en esta época, y en ciertas corrientes de la reflexión sobre el arte y el psicoanálisis–, lo excluye de su mortificación significante y así de su irrupción Real –*del cual no hay idea*– en su dimensión imposible que nos habita, que justamente no puede resolverse en "la mente como idea del cuerpo" (Spinoza).

Este spinozismo es el que afirma Deleuze filósofo al decir que "el cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo"[2], reinstalando el cuerpo en el registro del pensamiento. Algo muy distinto a entender que lo no articulable en lo pulsional impele a su articulación, a los "pensamientos inconscientes" (Freud) en los que está implicado, sin que por ello el cuerpo logre integrarse –valga la redundancia, plenamente–, a ellos; por el contrario queda un resto irreductible, perdido, no reintegrable, refractario a ser reencontrado, como agujero ya no pensado, concebido (Kant), sino real[3]; que

2. Deleuze, G. (1985) *La imagen-tiempo, Estudios sobre cine 2*. Barcelona. Paidós, p. 251.
3. Y asimismo Nietzsche, al considerar que el sistema de Kant hace agua y se hunde en el sin sentido por ser la "cosa en sí" en tanto *concepción racional* de lo puramente desconocido, de lo imposible, una mera creencia acabada, con su "Dios ha muerto" no logra resolverla.

busca resolverse sublimatoriamente cuando "en formas históricamente, socialmente, específicas, los elementos imaginarios (…) llegan a recubrir, a engañar al sujeto, en el punto mismo de *das Ding* (…) (cuando) la sociedad encuentra alguna felicidad en los espejismos que le proveen moralistas, artistas, artesanos, hacedores de vestidos o sombreros, los creadores de las formas imaginarias" [que lo colonizan]. "En este sentido se ejercen las sublimaciones colectivas, socialmente aceptadas"[4].

Como contracara de la terribilidad en la que nos sumergió la segunda Guerra Mundial, el discurso del fin del arte, y el fundamento filosófico mismo de la llamada posmodernidad, "tira por la ventana" la ética y moral kantianas[5] –al no haber mostrado otra cosa que su permanente transgresión, yendo trágicamente como por un tubo, como "chancho al maizal", al goce de su deseo absoluto, al Dios oscuro de su inabordable cosa-en-sí–, para actualizarla, renovarla, con el nuevo imperativo de la acción automatizada del "hombre informáticamente programado"; para poner a una mayor distancia los estragos del Soberano

4. Lacan, J. *Seminario 7*. *Op. cit.*, pág. 123.
5. "... que tus acciones se alejen de su plena satisfacción y puedan servir de legislación general".

Bien y su implacable voracidad[6] –en la que de todas maneras seguimos permaneciendo.

Y así síntoma de la imposibilidad de lograr la deseada juntura, el empalme sujeto-objeto; síntoma también del *retorno* animista de lo supuestamente *superado* por la cultura, ilusoria vuelta a la Naturaleza, a la pura Vida (ver aquí la raigambre de ciertos ecologismos y naturismos ideologizados, ver aquí el fundamento de un discurso que se pretende ingenuamente desfundamentado), que lleva a Freud a reflexionar sobre otra dimensión de lo siniestro, ya que "el enigma de lo ominoso no parece resuelto" con lo siniestro en tanto retorno de lo reprimido.

No declarándose conforme, en las últimas páginas de ese block maravilloso, "Lo siniestro u ominoso" –antecedente inmediato de "Más allá del principio de placer" (1920)–, Freud señala que "son decisivos otros factores" que nos los proveen la indagación estética, a la que entrará por la "vía de la ficción, de la creación literaria", dado que ella (como toda obra de arte) al mismo tiempo que mediante la fantasía puede sortear eficazmente el sentimiento, la experiencia de lo siniestro, puede en otros casos potenciarlo, extremarlo, con el engaño; cuando el autor logra paradójica-

6. Ver Lacan, J. *Seminario 7*. *Op. cit.* Cap. VI, "De la Ley Moral", pág. 96.

mente con la fantasía, engañarnos con una efectiva "realidad material"[7], mucho más que el ominoso vivenciar cotidiano que "responde a condiciones mucho más simples, pero abarca un número menor de casos… y siempre se lo puede reconducir a lo reprimido familiar de antiguo" (Freud); no tratándose en este vivenciar cotidiano, del "examen de realidad" ni de "la creencia en la realidad" sino de la realidad psíquica. Deja aquí picando la pelota (ya que hablamos de Shklovski) para ponerla en juego, por lo que nos importa, en la dirección de una estética que se ocupe entonces, no ya de las mociones pulsionales inhibidas en su fin (belleza desexualizada), sino de lo siniestro.

Freud pasa aquí la posta al arte, en ese punto, lo siniestro –que el "arte *actual*" que se nombra contemporáneo, excluye en beneficio del objeto concepto–, para que ilumine algo que amplía entonces el campo del psicoanálisis y que Freud

7. "Realidad material" que en pintura no deberíamos atribuir a ninguna ilusión mimética narrativa sino a la significación de la materia misma. Por otra parte aquí podemos referenciar la salve(r)dad que hace Lacan cuando diferencia la pintura como sosiego de la mirada, de la pintura que justamente en el siglo XX convoca la mirada, la "satisfacción de la pulsión", llamado "muy directo a la mirada", refiriéndose por ejemplo al expresionismo, *art brut*, etc., pero entiendo que no solamente, sino a un campo más amplio de la pintura. Asimismo esta cuestión puede extenderse al arte y la obra de arte en distintas épocas y expresiones. Ver. Seminario 11, *Op. cit.*, págs. 108, 116-117.

considera importante deslindar: el retorno no ya de lo reprimido sino de *lo superado* culturalmente pero que persiste como convicciones abandonadas (el retorno de los muertos y su visibilidad, la omnipotencia de los pensamientos y de los deseos –"la coincidencia de deseo y su cumplimiento"–, el retorno de lo igual y otros tantos ejemplos que remiten siempre a ese "Otro prehistórico imposible de olvidar"[8]), es decir lo que *retorna de lo Real*[9] –y que alumbra por la *vía regia del arte*–, en el afán de su goce; realización así del deseo incestuoso que de cumplirse llevaría a la misma muerte en vida –ese hombre sin sombra, el hombre de "los campos", el "Hombre que camina" de Giacometti–, ya no complejo de Edipo sino Edipo mismo, deshecho.

Es lo que el "fin del arte" ilusiona por el contrario "por fin" alcanzado, poniéndose a salvo de ser como Edipo una piltrafa, en la Idea. Y supone poder vivirlo en la vidriera feliz del espectáculo del *todo-vale para ver*. Si queremos otro ejemplo de cómo la tragedia retorna como farsa he aquí uno de ellos, y nada menor porque es el

8. Lacan, J. Seminario 7. *Op. cit.* Cap. VI, pág. 89.
9. Retorno de lo superado, de lo Real, que hay que decir, como dice Freud, que "las convicciones primitivas se relacionan de la manera más íntima con los complejos infantiles y, *en verdad, tienen su raíz en ellos*". "Lo ominoso". Cap. III. *Op. cit.* (Las cursivas son mías).

caldo de la cultura en la que nos estamos cocinando.

No es "la vida feliz" del ilusorio bien, lo absoluto del gran Otro, el fin del análisis ni la dirección del mismo, sino justamente su castración, el Otro marcado, como punto nodal que tal como dijera Lacan es donde con mayor pertinencia, de negarse, radica la neurosis. Se entiende por qué. Justamente para no convertirnos en una piltrafa como Edipo sino, sosteniendo su ética, sin suponer el bien-estar en la cultura, pero no impotentes frente al malestar, saber-hacer-ahí: en ese punto nodal la presencia que nuestra singularidad deja pasar.

El arte no es síntoma social y de la cultura, sino lo irreductible del síntoma del sujeto puesto a trabajar en la obra con el deseo de dar a ver una verdad –sinthome– que haga marca socialmente en la cultura[10], es decir el *no-saber-hacer* con la verdad, con el estar en el mundo, la soledad, el

10. Y así podemos intentar articular *sinthome* y sublimación, en su radicalidad de la *necesidad* de ir allí, al agujero, que Lacan denomina "sublimación creacionista". No entonces la sublimación en su forma más inocente y complaciente en la que la sociedad puede satisfacerse, que Lacan refiere en *La Ética* (Cap. VIII, pág. 141), y en la que insiste en discriminar años después cuando volviéndose a referir a la sublimación destaca que nos falta examinar en ciertas actividades humanas, "*según sean espejismos o no*, lo que se llama creación o poesía, por ejemplo". Lacan, J. *Seminario 14: La lógica del fantasma*. Clase 12. (Las cursivas son mías).

conflicto, la batalla misma del hacer del pintor; estar en el problema.

Así, se trata del arte *marcado* por las obras mismas, en tanto, como dice Gömbrich, lo absoluto del Arte no existe, "no existe realmente el Arte (…) pues el Arte con mayúsculas tiene por esencia ser un fantasma y un ídolo", y son las obras mismas como "*algo distinto*"[11] las que lo nombran, por fuera de todo Ideal; de belleza, certeza, y leyes compositivas.

Ese "algo distinto" no es entonces una vaga expresión, una mera forma de hablar, sino el intento de nombrar el arte nunca ubicable como no sea en el "rasgo", el "titubeo", la "decisión sin ley", "el mirar", el "acierto final" sin certezas, que Gömbrich despliega con precisión y en extenso y que nos hace recordar con justeza, el arte no sabe a dónde va pero va ahí, "va hacia su objetivo, por sí mismo…", de Nietzsche; el "hasta que se parezca…" de Matisse; y esa "finalidad sin fin" de Kant, si la reintroducimos ahora desde *la Cosa* no en abstracto, como mítico lugar insondable, sino *cuando en el centro de los significantes es cosquilleada por el objeto "a"*[12], por el deseo, por el deseo de ir ahí ("*Acheronta movebo*…"), es decir "*aCosa*"; no cualquier cosa que brilla es oro.

Aquí el amarillo de Tintoretto es entonces,

11. Gömbrich, E. H. (1950) *Introducción a "La Historia del Arte"*. Bs. As. Ed Alianza, 15ª edición, 1989.
12. Lacan, J. *Seminario 7. Op. cit.*

como dijera Sartre, "*la angustia hecha cosa*". "El desgarrón amarillo del cielo encima del Gólgota, Tintoretto no lo ha elegido para significar la angustia, ni tampoco para provocarla; es angustia, y es al mismo tiempo cielo amarillo. *No cielo de angustia, ni cielo angustiado; es una angustia hecha cosa*. La cosa en su "permanencia ciega (…) a mitad del cielo y de la tierra, para expresar lo que su naturaleza no le permite expresar" (Sartre, J.P., *Qué es la literatura*. Las cursivas son mías)[13].

Es el arte que nos importa nombrar en torno a ese Real innombrable. "¡No muertos, va carta!" dice Lacan a propósito del psicoanálisis, y no obstante, también dice, desconfíen; y es cierto, nunca se sabe, no nos precipitemos, pero de seguro que si el arte "va muerto" en vez de "va carta", no será porque una posmodernidad feliz haya logrado capturarse en la transparencia de la Idea y de la vida misma.

13. Retomando así lo que ya en 1903 dijera Rilke en carta a Lou A. Salomé: "De alguna forma también yo he de llegar a hacer *cosas*, no cosas corpóreas [no el "*Körper*", de Husserl], sino *escritas*: *realidades* surgidas de la práctica del oficio. De alguna forma, también yo he de hallar el ínfimo elemento básico, *la célula de **mi** arte*, la inmaterial herramienta…" (los corchetes y negritas son mías), su *poema-cosa* (*Ding-Gedicht*). La obra como "*cosa de arte*" (*Kunst-Ding*) tiene existencia propia; el "convertir la angustia en cosas"; "La calle empieza a desprender olores, huele a grasa…, a angustia" (*Los Cuadernos de Malte Laurids Brigge*), son algunas de las expresiones que al respecto Rilke escribiera antes de 1910.

El arte va a ese punto radicalmente inaccesible, el ombligo mismo del sueño (Freud) que, marca viva en la obra, *ex-siste*. Irrepresentable e impensable. El arte como síntoma de lo real que se cruza entre la obra y el que la trabaja, como presencia de nuestra incompletud y soledad.

Sin duda la unidad spinoziana cuerpo/mente (mente en tanto idea del cuerpo), como reverso de la disociación cartesiana mente/cuerpo, seguramente no apaciguaría los desvelos de Valéry –ni los nuestros–, como la experiencia más cotidiana nos muestra en sus noches y sus días, viéndose llevado así el poeta a introducir su Cuerpo Real, lo real del cuerpo, como justamente *cuerpo extraño y propio*, extranjero, resistente a todo espíritu, concepto y filosofía unificadora, que el arte pone a trabajar cuando va a ese lugar. Los cuerpos spinozianos de la ola del mar y del nadador encontrándose rítmicamente, haciendo idea en la mente, justamente excluyen el "se pinta cuando no se hace pie en el mar" de Matisse; cuando la obra encuentra sí su ritmo, se trata de lo que desmentalizado atraviesa la mirada del espectador.

Hay muchos siglos XX y muchos siglos[14]. Algunos circunscriptos, otros que se sobreimprimen y se intersectan. El siglo corto

14. "SIGLO… Del lat. *SAECŬLUM* íd., propte. 'generación, duración de una generación', 'época'…". Corominas, J. (1983) *Breve Dicc. Etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid. Ed. Gredos. 3ª Ed.

(1914-1990) –como lo nombrara Hoschbawn–, el de la animalización del hombre y su prolongación tecnológica hasta nuestros días y más[15], entre un largo renacimiento desde el siglo XV hasta mediados del XIX (Panofsky) –fin del humanismo, fin del ideal de una resolución totalizante en el punto de fuga perspectivo–, y un largo siglo desde 1870 hasta nuestros días, con la irrupción de las masas urbanas, y la irrupción de la *mirada,* que nos habla en su silencio invocante.

Allí donde este discurso del arte –cabalgando sobre la justa abolición de la estetizada e institucional sacralidad del arte– supone la *transparencia*, la entrada irrestricta de la vida en el arte, con la supresión de la distancia sujeto-objeto, lo que busca suprimir es lo próximo terrorífico, el bien sacralizado trazo que la obra *escribe,* que precisamente a riesgo de ser un sol quemante (Ícaro) es la distancia que se quiere abolir la que nos lo presentifica como indomable, no pasible de adecuación; como lo más próximo que más nos escapa.

En ese "*entre dos"* de lo próximo y lo lejano, de la proximidad en la distancia y de la distancia en

15. El sujeto máquina como un simbólico *puro y cerrado*, atroz y siniestro, como nos lo preanuncia el texto de Huxley (principios de los 50) sobre Las Cárceles del arquitecto Piranesi (1720-1778): la máquina piranesiana y el maquinismo actual, no por fuera de lo simbólico sino justamente como "lo simbólico por excelencia", un simbólico de la transparencia, sin opacidades ni enigma.

lo más próximo, en la íntima distancia de la proximidad, el gesto soberano ataca; ese "uno mismo", Yo, desaparece. Nada nos impide suponer que no existiera ese entre dos cuando el hombre hacía en las cuevas sus primeros trazos y figuraciones, desde que sabemos del alto grado de interrogación que ya tenían los griegos al respecto[16]; y desde que reaparece siempre recorriendo las distintas maneras de pintar y de ver hasta nuestros días, más allá de las diferentes motivaciones a que obedezca. Es la experiencia inmemorial del pintor para quien quiera observarlo como dijera Merleau Ponty "con la nariz sobre su pincel": de cerca no veo nada, la pintura misma, y de lejos veo todo en lo que palpita esa "nada": "*el revés del movimiento del pincel y de la pluma (…) el derecho de la brecha de sol que desencadena*".

Dimensiones de la presencia del ahí de un cuerpo que se distinguen de toda medida y organización de la representación así como también de todo concepto e idea, en el encuentro y el no encuentro entre lo cercano y lo distante, constituyendo el motor mismo del llamado arte y de la pintura, cuando no del mismo "estar-en-el-mundo".

16. Schuhl, P.-M. (1936) *Platón y el arte de su tiempo*. Bs. As. Paidós. 1968. Los trastornaba la no adecuación entre la "exacta" representación vista de lejos y/o de abajo, y la "torpeza" de su realización si se la veía de cerca y/o de frente, respectivamente.